Ovid S. Crohmălniceanu

CINCI PROZATORI ÎN CINCI FELURI DE LECTURĂ

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Titlu: Cinci prozatori în cinci feluri de lectură
Autor: Ovid S. Crohmălniceanu
Editura Cartea Românească 1984
Articol I. Coperta seriei: Constantin Guluţă
Lector: Florin Mugur
Tehnoredactor: Gheorghe Chiru
Apărut: 1984
Bun de tipar: 10.03.1984
Format: 16/54*84
Coli tipo: 16
Tiparul executat sub cd.5250/983 la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU
Str. Mioriţei nr. 27
Lucrarea este tipărită pe hârtie fabricată la C.C.H. Călăraşi
Articol II. CUPRINSUL
Sadoveanu şi arhetipurile /5
Timpul interior al lui Rebreanu /59
Hortensia Papadat-Bengescu, la psihanalist /98
Naratologie cu Camil Petrescu /165
Stilul matein /211
<Titlu> SADOVEANU ŞI ARHETIPURILE

Mihail Sadoveanu e un autor croit parcă înadins pentru o interpretare inspirată de critică arhetipala. Aura mitică a eroilor săi sare în ochi, aburul legendei pluteşte peste întâmplările relatate de el, chiar atunci când povesteşte nişte simple isprăvi vânătoreşti. Scriitorul nu ascunde aceasta, dimpotrivă, ţine să o ştim şi ne-o aduce la cunoştinţă adeseori. În romanul *Fraţii Jderi* se baga de seamă îndată că aproape fiecare personaj are corespondentul sau fabulos pe tărâmul basmului. Catalan, armăsarul lui Vodă, e calul vrăjit cu şapte inimi; boierii care uneltesc împotriva Domniei umbla să-l fure, fiind încredinţaţi că vor răpi astfel stăpânului său puterea. Feciorii mai mari ai starostelui Căliman, Onofrei şi Samoilă, au statură şi forţa uriaşilor; Jderul cel mititel i-a şi poreclit „Farmă-Piatra" şi „Strâmbă lemne". El însuşi reeditează actele lui Făt-Frumos, şi maică-sa vitregă, comisoaia Ilisafta, nici nu-i spune altfel.

O peşteră din romanul *Nunta Domniţei Ruxandra* permite

accesul în alt veac. Călcându-i pragul, povestitorul se trezeşte îmbrăcat ca tinerii boieri pe vremea lui Vasile Lupu şi retrăieşte aventurile unui străbun al său, nimerit la curtea voievodului în acei ani tulburi. Unchiul lui, pârcălabul Ştefan, îi vorbeşte direct de arhetipuri: „Asculta Bogdănuţ (…) dacă tu te prăpădeşti, nu pier numai eu. Piere tot neamul nostru cel viitor (…) Ai să vezi cât de înşelătoare sunt toate ale tinereţii şi ale iubirii. Statornică e numai această simţire care mă leagă pe mine de tine şi care, la vreme, are să te lege şi pe tine de altul ieşit din sângele tău. Mi-a spus odată un învăţat de la Eghipet ca omul, în acest chip, se poate socoti fără moarte şi numai această e dragostea cea adevărata, cu prelungiri în viitorul necunoscut şi-n fundul mormintelor".

Un vânător, tot bătând potecile, se trezeşte în „munţii; mari", unde umblă ciobanii „cu capu-n pâclă". Acolo îi ies înainte zimbrii cei bătrâni, care suflă foc pe nări (*Vânt dinspre Călimări. Ţara de dincolo de negură*). Altul, copleşit de puzderia gâştelor sălbatice, ajunge să creadă că ele n-au moarte: …" sălbăticiunile acestea – zice – au vieţuit pe pământ înaintea noastră şi-au să vieţuiască şi când noi n-am mai fi de mult (…), degeaba le puşcăm. Lor nici nu le pasă şi se duc în împărăţia lor pe tărâmul celălalt". (*Gâşte sălbatice* – adică *numere incomensurabile*, ibid).

Tot cu prilejul unor expediţii cinegetice, pătrundem în adevărate spaţii edenice, smulse din timp, cum e raiul cucoşilor de munte, o adevărată *Mandala* (*Raiul*, *Valea*

Frumoasei).

Că o examinare a operei lui Minai Sadoveanu din perspectiva arhetipală făgăduieşte mult, la prima vedere, nu încape îndoială. Ce dă însă practic o astfel de cercetare?

Ca să răspundem trebuie să încercăm a o înfăptui efectiv, fie şi sumar. Dar căutarea aceasta a arhetipurilor într-o operă literară a fost complicată până la descurajare de un savantlâc superfluu şi fastidios. Propriu-zis, nici nu este foarte clar ce se urmăreşte printr-o atare lectură, însuşi Northrop Frye s-a simţit obligat să noteze: …" critica arhetipurilor, care nu face decât să caute convenţiile, să generalizeze şi să definească personajele tip, nu poate avea decât o funcţie subconştientă în experienţa directă a contactului cu operă literară, unde contează singură, percepţia particularităţii, în această experienţă

directă, rămânem vag conştienţi de existenţa convenţiilor obişnuite, dar în general această conştiinţă nu se precizează decât atunci când suntem dezamăgiţi şi încercăm o impresie de plictiseală, ca şi cum am realiza că nu există nimic nou. Astfel, faptul de a confrunta experienţa directă cu experienţa critică ne-ar putea face să socotim că critica arhetipurilor nu este altceva decât critică proastă, aşa cum pretinde uneori Wyndham Lewis" (*Anatomia criticii*).

Northrop Frye pare preocupat să preîntâmpine tocmai o astfel de obiecţie. Pentru aceasta fixează un program mult prea ambiţios criticii arhetipurilor şi e greu de înţeles din consideraţiile sale foarte inteligente, dar tot pe atât de fragile şi încâlcite, unde începe şi unde sfârşeşte demersul ei.

Că lucrurile să fie ceva mai limpezi, prin urmare, e poate mai util să apelăm direct la Jung.

El manifestă o mare prudenţă de câte ori invocă rolul subconştientului în literatură. „Când auzim – spune Jung – exclamaţia lui Faust «Mumele, mumele, acestea sună atât de straniu», ceea ce ştim despre atitudinea personală a lui Goethe faţă de mama să ne vine în ajutor şi ne lămureşte. Dar suntem departe de a înţelege cum o fixaţie maternă ar putea să dea naştere tocmai unui Faust, cu toate că o intuiţie profundă ne incită să credem că legăturile materne au avut un rol important pentru omul care a fost Goethe şi că ele au lăsat urme deosebit de revelatoare în *Faust*. Invers, nu putem ca, pornind de la ciclul *Nibelungilor*, să descoperim sau să de-ducem în chip cert faptul că Wagner era atras de bărbaţi travestiţi în femei, cu toate că, şi aici, se pot discerne căi secrete care conduc de la trăsăturile eroice ale Nibelungilor la ceea ce era maladiv feminin în insul Wagner. *Psihologia personală a, creatorului luminează anumite trăsături ale operei dar nu o explică pe aceasta*", (s. a.) (*Psychologie und Dichtkunst*, în *Gestaltungen des Unbewusten*). În altă lucrare e şi mai categoric: …" *în artă, singură acea parte care priveşte procesul formării artistice poate să fie obiect de studii psihologice, nicidecum aceea care constituie esenţa însăşi a artei. Această a doua parte, care caută să afle ce este arta în ea însăşi, nu poate fi niciodată obiect de examen psihologic, ci numai de examen estetico-artistic*", (s. a.) (*Vber die Bezie-hungen der analytischen Psychologie zur dichterischen Kunstwerk. Seelenprobleme der Gegenwart*).

Cât priveşte psihologia analitică, Jung are grijă să traseze un hotar chiar în interiorul literaturii, între cele două părţi din *Faust*, *el* stabileşte *o* distincţie netă: Faptele primei părţi aparţin, psihologiei umane comune; ne-ieşind din domeniul acesteia din urmă, putem să căutăm numai aici răspunsurile la întrebările, să zicem: Pentru ce Faust se îndrăgosteşte de Margareta? sau: Pentru ce ea comite un infanticid? Nimic nu rămâne în umbră, totul se explică de la sine în chip convingător – arată Jung – adăugând: „Dar în acestea nu e vorba decât de destine umane care se repetă în milioane de exemplare spre a atinge monotonia înspăimântătoare a sălilor de audienţă din tribunale sau aceea a codului civil" (*Psychologie und Dichfkunst*, ibid).

Experienţa de viaţă tratată în partea a doua din *Faust* nu mai are nimic familiar, „însăşi esenţa obiectului artistic ne este străină" şi dă senzaţia „a proveni din nu se ştie ce fundaluri îndepărtate ale naturii, din adâncurile altei epoci, sau din lumile de umbră ori lumină care există în marginea umanului". Astfel de opere provoacă „înfiorare" şi „stupoare"; ele ne „înmărmuresc" prin „ciudăţenia" şi „răceala" lor, sau dimpotrivă, prin aspectul lor „semnificativ" şi „solemn"; ele par a veni, într-un caz ca şi în altul, din „străfundul vremurilor". „Avem impresia că cineva sfâşie cortina pe care sunt zugrăvite imaginile cosmosului nostru şi, prin aceste găuri căscate, ochiul este confruntat, fără a putea să le măsoare, cu abisurile incomprehensibile ia ceea ce n-a prins încă să devină formă" (ibid).

Dacă pentru înţelegerea primei categorii de opere nu sunt necesare explicaţii, a doua le reclamă neapărat, fiindcă, stârnindu-ne „surpriză", „mirare", „derută", „suspiciune" sau, şi mai rău, „dezgust", simţim nevoia „comentariului".

Întreaga creaţie artistică s-ar despica – după Jung – în două „maniere": una „psihologică" şi alta „vizionară". Ultima, nereducându-se la o experienţă de viaţă personală, e mai curând interpretabilă prin teoria arhetipurilor. Aşadar, dacă vrem să aplicăm literaturii psihologia analitică, Jung ne recomandă să începem cu scrierile concepute într-o manieră de creaţie „vizionară". Sfatul conduce la o disjungere chiar a operei unui autor, întrucât nu toate lucrurile scrise de el corespund criteriului menţionat: înainte.

La Sadoveanu, povestirile şi romanele inspirate din viaţa târgurilor moldoveneşti de provincie, *Balta liniştii*, *O zi* ca *altele*, *Haia*

Sanis, *Floare ofilită*, *Apa morţilor*, *însemnările lui Neculai Manea*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Focuri în ceaţă*, folosesc – evident – maniera „psihologică". Dar şi numeroase alte pagini ale scriitorului, greu ar putea fi socotite „vizionare". Mă gândesc la cele cuprinse în volumele: *Dureri înăbuşite*, *Crâşma lui Moş Precu*, *Povestiri din război*, *Mormântul unui copil*, *La noi în Viişoara*, *Oameni şi locuri*, *Bordeienii*, *Foi de toamnă*, *Neagră Şarului*, *Cocostârcul albastru*. Am în vedere de asemeni romanele „sociale": *Strada Lăpuşneanu*, *Oameni din lună*, *Venea o moară pe Siret*, *Pastele Blajinilor* şi, chiar unele istorice, ca de pildă: *Şoimii* sau *Neamul Şoimăreştilor*.

Umbrele figurilor mitice, actele înscrise în ordinea fabulosului, dimensiunile cosmice ale cadrului natural, cunoştinţele scoase dintr-o experienţă care o transcende pe cea individuală, senzaţia străvechimii comunicate unor comportamente prezente, gesturile solemne, ritualice, le întâlnim în *Hanu Ancuţei*, *Baltagul*, *Zodia Cancerului*, *Nunta Domniţei Ruxânda*, *Fraţii Jderi*, *Nicoară Potcoavă*, *Creanga de aur*, *Divanul Persian*, ele nu lipsesc nici din multe povestiri pe care le cuprind volumele: împărăţia *apelor*, *Ţara de dincolo de negură*, Ochiu' *de urs*, *Valea Frumoasei*, *Poveştile de la Bradu-Strâmb*, *Soarele în baltă sau aventurile şahului* etc.

Separaţia recomandată de Jung iscă însă o nedumerire şi e bine să o discutăm chiar acum. Îndreptându-ne atenţia doar către scrierile din ultima categorie, nu vom obţine astfel o imagine deformată a lui Sadoveanu câtă vreme vom culege fatal, date evident parţiale cu privire la personalitatea sa artistică?

Aşa este! Dar aceasta n-are de ce să ne deranjeze, după Jung, care înţelege prin „arhetip" un complex psihic *supraindividual*. Experienţa „vizionară", aflată la originea lui, constituie o realitate psihică „obiectivă", fiindcă nu aparţine strict subiectivităţii insului, ci „inconştientului colectiv", constituie proiecţia acestuia. Jung este convins că „nu Goethe l-a făcut pe *Faust*, *ci* componenta psihică *Faust* l-a făcut pe Goethe". Şi, ca să înlăture orice dubiu în legătură cu această afirmaţie, adaugă: „Ce este în fond *Faust*? *Faust* este mai mult decât o indicaţie semiotică şi mai mult decât o alegorie a unui lucru cu născut de lungă vreme; *Faust* este un simbol, expresia unui dat activ şi viu de totdeauna în sufletul german, pe care Goethe n-a făcut decât să-l nască".

În ipostaza făuritorului de opere literare izvorâte din arhetipuri, Sadoveanu n-ar prezenta mare interes sub raportul psihologiei individuale. Scriitorul şi-ar vădi forţa personalităţii artistice, mai cu seamă în facultatea de a se face interpretul unui „complex psihic autohton colectiv"; luându-şi, deci, ca obiect doar o parte a operei, dar oprindu-se asupra aspectului ei cel mai revelator, după Jung – studiul nostru n-ar risca să tragă concluzii greşite.

Ne putem linişti şi altfel: Alegerea, la care suntem îndemnaţi, corespunde în linii mari şi evoluţiei artistice a lui Sadoveanu. *Hanu-Ancuţei*, *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Zodia Cancerului*, *Fraţii Jderi* reprezintă ceea ce a scris el mai frumos.

În general, o diacronie a operei sadoveniene dă la iveală un prag, remarcat de aproape toţi comentatorii ei. Începând cam cu *Ţara de dincolo de negură*, arta scriitorului devine sensibil mai rafinată, virtuţile ei îşi găsesc forme de concretizare superioare, cărţile se densifică, dobândesc o profunzime neavută înainte. Peisagiile evocate cu prilejul diverselor expediţii vânătoreşti capătă acum o arhaitate şi primitivitate absolută, o încărcătură de semnificaţii infinit sporită. Naraţiunile istorice aduc şi ele ecouri profunde dintr-un trecut fabulos; scenele de viaţă rurală contemporană se atemporalizează şi mişcarea lor sempitermă, stilizată, ia înfăţişarea unui *ceremonial*. Comparând pur şi simplu o carte ca *Priveliști dobrogene* (1914), să zicem, cu împărăţia *apelor* (1928), diferenţa e izbitoare. La fel, dacă punem alături *Neamul Şoimăreştilor* (1925) şi *Zodia Cancerului* (1929) său *Venea o moară pe Siret* (1928) şi *Nopţile de sânziene* (1934).

Există un Sadoveanu mai fugos, neajuns încă la înţelepciune, cu impetuozităţi romantice şi nu puţine reprezentări naive, pe care i le-au împrumutat vederile semănătoriste şi poporaniste. El a prelungit lungă vreme imaginea scriitorului elementar, construită de H. Sanielevici pe baza faimosului tablou sinoptic. Sadoveanu acesta dispare prin 1926, ca locul lui să-l ia contemplatorul cu zâmbet mâhnit al zbuciumului existenţei umane, eruditul francian, ajuns la o mare fineţe intelectuală sceptică, deţinătorul tainelor ordinii fireşti, celebratorul frumuseţilor naturii într-o muzică verbală solemnă, molatică şi răpitoare.

Are perfectă dreptate Al. Paleologu să refuze energic imaginea unui Sadoveanu scriitor „intuitiv", „lipsit de cultură". Dar o face aceasta, renunţând a mai considera opera lui „un bloc intangibil" şi procedând –

aşa cum spune – la „nişte rezecţii necruţătoare".

Sigur, linia despărţitoare între tânărul Sadoveanu şi cel matur nu este netă. Reminiscenţe ideologice semănătoriste răzbat şi în unele cărţi din anii vârstnici, dovadă stă *Pastele Blajinilor* (1935) şi chiar *Nopţile de Sânziene* (1934), „Lumea ca pitoresc", pentru a folosi o expresie a lui Al. Paleologu, o putem descoperi şi în destule *Poveşti de la Bradu-Strimb* (1934) sau *Fantezii răsăritene* (1946). Sadoveanu îşi mai trădează vechea slăbiciune pentru taclale şi atunci conul Andrieş sau Ghorghieş reînvie în câte un „dom" Panaite (*Ostrovul lupilor*, 1941).

Dar toate acestea sunt accidente; în general, tonul cărţilor de maturitate e absolut altul.

Trădează ele însă şi o manieră de creaţie „vizionară", aşa cum o înţelege Jung? Al. Paleologu răspunde afirmativ; el îl consideră pe Sadoveanu un artist din familia geniilor „totalizante", „vizionare", şi nu greşeşte. Multe dintre cărţile sale cele mai fermecătoare însă (*Dumbrava minunată*, *împărăţia apelor*, *Uvar*, *Ostrovul lupilor*), scrise în anii maturităţii depline, nu pot fi aşezate – după opinia mea – sub formula lui Jung, decât forţându-i sensul. Oricum, cele cărora ea le convine realmente nu rămân puţine şi aparţin, fără excepţie, culmilor artei sadoveniene.

Urmele arhetipurilor le vom căuta, deci, într-un domeniu cu un caracter reprezentativ maxim pentru opera scriitorului. Mai mult, constatăm uşor că, indiferent de numărul paginilor sale, scrise în manieră „vizionară", Sadoveanu a avut o aplecare înnăscută către literatura de o asemenea factură. Ea aparţine cu precădere primelor trei „moduri" ale clasificării operelor de imaginaţie, după Aristotel, conform poziţiei pe care o ocupă eroii lor în raport cu ceilalţi oameni.

În prima categorie, el aşază miturile propriu-zise sau cărţile sacre. Ele istorisesc faptele zeilor, deci ale unor eroi înzestraţi cu puteri divine şi, ca urmare, incomparabil superioare însuşirilor pe care le posedă oamenii.

Al doilea mod aparţine naraţiunilor legendare, poveştilor şi basmelor, în ele, eroii au însuşiri superioare oamenilor obişnuiţi, îşi domină mediul şi săvârşesc fapte miraculoase, dar păstrând mereu un caracter uman. Altfel zis, curajul, vitejia, tăria lor întrec orice normă; în istorisire intervin armele fermecate, animalele vorbitoare, vrăjitorii şi căpcăunii, talismanele cu puteri magice, dar, odată convenţia povestirii

acceptată, „nimic – aşa cum subliniază Northrop Frye – nu transgresează regulile particulare de veracitate ale literaturii respective". Ne aflăm – zice el – pe tărâmul *mimesisului superior*, propriu în special epicii folclorice.

În al treilea mod, eroul continuă să stea deasupra celorlalţi oameni, printr-o autoritate pe care viaţa nu o cunoaşte, dar e supus legilor mediului său natural, iar actele lui se află sub o jurisdicţie socială şi morală. Avem de a face aici cu „şefi" şi „conducători", principalele personaje ale „gestei nobile", tragediei şi epopeii.

Că Sadoveanu a agreat aceste trei prime moduri ale clasificaţiei aristotelice, o confirmă imediat numeroasele opere din categoria lor, rescrise de el. E o naivitate să credem că numai zelul de a pune în mâna sătenilor „cărţi poporane" înţelepte şi cuminţi, aşa cum doreau Spiru Haret şi N. Iorga, l-a împins să renareze, cu cuvintele lui, *Alixăndria* sau *Istoria sfinţilor Varlaam şi Ioasaf*".

<*Notă*>

Din vieţile sfinţilor, 2 vol. C.R., Buc., 1926; *Istoria marelui împărat Alexandru Macedon în vremea când era* cursul lumii 5250 ani, col. bibi. pentru popor, C. Şc., Buc., 1923; *Istoria sfinţilor Varlaam şi Ioasaf de la India*, Bibi. pop., C. noastră, Sibiu, 1930 şi *Povestiri din Halima*, *C*. Şc. Buc., 1930.

</Notă>

Vădita lui plăcere de a relata faptele unor eroi mult superiori umanităţii comune nu s-a oprit aici. El a ţinut să dea şi nişte variante personale ale unor asemenea ficţiuni epice vechi, semnându-le şi integrându-le operei sale. E vorba de *Maria să puiul Pădurii* (Genoveva de Brabant) şi *Divanul Persian* (Sindipa). Fiindcă am, pornit de la alegerea unui teren privilegiat pentru o interpretare a literaturii sadoveniene din perspectiva arhetipurilor, o operaţie preliminară ar consta în stabilirea scrierilor unde el poate fi găsit, în afara prelucrărilor pe care le-am pomenit, legendele, basmele, miturile, circulă printr-o serie întreagă de povestiri şi romane ale scriitorului. Trebuie să distingem însă o implicare a lor – ca să spunem aşa – de grad diferit.

La o extremă, ea ar fi *accesorie*, elementele mitice sau legendare jucând un rol secundar, necontribuind propriu-zis la desfăşurarea acţiunii şi configurarea eroilor. Am avea aici de a face cu o prezenţă

decorativă, sau menită doar să creeze o anumită *atmosferă fabuloasă*.

La cealaltă extremă, implicarea e foarte adâncă şi intimă, determină momente de cotitură ale acţiunii şi dăruiesc o aură aparte eroilor. Altfel zis, aici, povestirile şi romanele vin să prelungească sub o formă adaptată împrejurărilor noi lumea mitului, basmului şi legendei. Exemple de asemenea gradare diferită în chiar aceeaşi carte ni le oferă câteva din povestirile spuse la Hanu-Ancuţei:

Cea a comisului Ioniţă, *Iapa lui Vodă*, este o simplă anecdotă uşor licenţioasă (povestitorul o zice pe şoptite ca să nu rănească auzul hangiţei). Elementele mitice nu lipsesc, dar rostul lor e mărginit la *a* da doar un anume colorit fabulos istorisirii. Eroul rămâne o fiinţă omenească obişnuită (bărbat falnic, dar cam trecut şi lăudăros, ca toţi răzeşii), întâmplarea e localizată istoric, se petrece nu cu mult în urmă, pe vremea lui Mihalache Sturză şi – mai puţin eventuala dispoziţie a comisului la umflat lucrurile – n-are nimic neverosimil. Lumea basmului străluceşte pentru o clipă, într-o scurtă fulgerare; naratorul spune privitor la roibul (numai piele şi ciolane) al răzeşului: „era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar”. Mai încolo suntem martorii unei posibile migraţiuni, iarăşi mitice, a sufletului prin diferite trupuri. Auzind calul cel slab nechezând subţire şi rânjind spre drumeţi, „ca un demon”, tânăra hangiţă se sperie şi îşi întoarce spre el ochii sprâncenaţi, „înfricoşaţi şi uimiţi”. Iar comisul exclamă: „Aha!; iaca aşa râncheza şi râdea şi iapa cea bătrână… Acu ea, cine ştie, poate-i ochi ori dinte de lup; – dar râsul ei tot trăieşte, şi se sperie de el altă Ancuţa”.

Însuşi universul tainic al arhetipurilor e făcut să tresară de astă dată, dar tot cu un efect strict decorativ. Natura personajului nu se schimbă şi Moş Leonte îşi permite chiar să-l ia peste picior.

Cam aşa decurg lucrurile şi în povestirea *Orb sărac*. Cerşetorul pripăşit la Hanu-Ancuţei istoriseşte o scenă petrecută cu prilejul mazilirii lui Duca-Vodă, relatată şi de Neculce. Dar orbul proiectează întreaga domnie a hapsânului voievod moldovean pe un fundal apocaliptic. Ducă s-a ridicat asupra ţării că Antihrist, jefuind-o; oamenii se plâng la Ieşi moaştelor sfintei Paraschiva, până-i umplu cu lacrimi racla şi o fac să se clintească din loc; chiar stihiile ajung să fie tulburate, cerul îşi întunecă faţa şi prinde a bate o sloată cu vifor, ridicând peste noapte troieni şi „spăimântând noroadele”. Trimisul

Porţii e un „demon" care cade „noaptea pe vânt" la curţile domneşti şi „bate-n geam cu ghiara". O iapă albă duce sania domnului fugar prin codri şi singurătăţi. La sfârşit, echipajul se poticneşte într-o râpă şi trece „pe celălalt tărâm", acolo unde e „locul blăstămurilor". Orbul dă şi o explicaţie fabuloasă genezei „mărgăritarului" printr-o legendă înrudită cu mitul gnostic al perlei.

Dar toate acestea încă o dată servesc doar ca să creeze atmosferă solemnă a povestirii, sugerând puterea inexorabilă cu care se împlineşte destinul. Orbul va „zice", în acest cadru pregătit… cântecul mioarei". Personajul şi comportările lui rămân, totuşi, în sfera experienţei comune.

Un grad superior de implicare a mitului în povestire cuprinde bucata *Cealaltă Ancuţa*. Ienache coropcarul istoriseşte şi el o întâmplare nu prea veche. Auzim astfel cum a răpit-o Todiriţă, „răzeşul cel nebun", pe domniţa Varvara. Acţiunea, de o cutezanţă demenţială, reuşeşte numai datorită sprijinului pe care-l găseşte la bunica hangiţei de astăzi, muiere frumoasă ca dânsa şi numită tot Ancuţa. Se sugerează că ea aliază vicleniei puteri tainice; privind lună poate auzi ce-şi vorbesc oamenii la mari depărtări. Aşa aranjează fuga îndrăgostiţilor.

Constatăm îndată că actul magic este aici pivotul întregii acţiuni, el hotărând succesul acesteia. Mai mult, Ancuţa devine o zeitate proteguitoare a faptelor dictate de focul dragostei, chiar atunci când autorii lor calcă în picioare raţiunea. Răpitorului domniţei îi strigă înfricoşată dar şi plină de admiraţie: „Tu eşti nebun, Todiriţă Cătană, aşa cum spun şi alţi oameni", îl învaţă însă apoi ce să facă, grăind către el – cum spune Sadoveanu – „cu foc şi cu patimă". Figura Ancuţei de altă dată capătă un nimb magic. Cât se săvârşeşte planul pus la cale de ea, femeia rămâne tăcută, nemişcată pe malul apei. Ascultă cu încordare şi-i „sticleşte luna-n ochi". Pânda aceasta, când hangiţa pare să cheme în ajutor puteri suprafireşti, îi trezeşte „frică" povestitorului. Ocrotitoare a simţămintelor amoroase, făptură complice cu astrul selenar, graţie căruia poate realiza fapte miraculoase, înnobilată de patina vechimii, străbuna Ancuţei, intră pe nesimţite în familia lui Iştar, Afrodita şi Cybele.

Sadoveanu tinde aici să apropie efectiv personajele de arhetipurile lor. Glasul povestitorului caută să instituie, din capul locului, un timp mitic: „Într-adevăr, grăieşte el; în vremea veche s-au

întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd". Atunci – suntem încredinţaţi – toate erau altfel, de o natură superioară. Anotimpurile aveau o tărie necunoscută în prezent. Verile erau mai îmbelşugate şi. iernile la fel. De atunci, povestitorul are dulama uriaşă, neuzabilă, dovadă că o poartă încă între umeri, fără nevoie însă, fiindcă gerurile teribile din trecut s-au muiat. – „Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost – spune meşterul. Acum trăieşte o lume nouă şi bicisnică". Sugestia, chiar dacă palidă, este a unui „iile tempore".

Pe fundalul acesta, hangiţa face, prin vrăjile ei complicate, că umbrele domniţei Varvara, arnăutului Costea Chioru şi răzeşului Todiriţă Cătană să se amestece cu cele ale unor figuri foarte des întâlnite în basme şi mituri: fecioara urgisită, demonul în puterea căruia nefericită a căzut (numele slujbaşului agiei sugerează o infirmitate fizică, semnul monstruozităţii), în sfârşit, viteazul salvator.

Şi mai aproape de formula *mimesis-ului superior* e povestirea *Balaurul*. Aici avem de a face nemijlocit cu făpturi fabuloase, care au o intervenţie decisivă în deznodământul acţiunii. Când tatăl lui Moş Leonte Zodierul, cucoana Irinuţa şi fiul vornicului Vuza sunt pe cale să cadă victimele mâniei boierului Bolomir, apare un balaur şi, povestitorul îl descrie aşa cum i s-a arătat înaintea ochilor, în carne şi oase, dacă putem spune: „Venea drept spre noi. Cu coada subţire ca un sul negru pipăia pământul, şi trupul i se înălţa în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nori. Şi mugind, venea cumpănindu-şi coada; iar în răsuflarea lui sorbea şi juca în slavă căi de fân, acoperişuri de case şi copaci dezrădăcinaţi. Şi sub mugetul lui lepădă o revărsare de grindină şi ape, parcă ar fi luat pe/ sus albia Moldovei şi-ar fi prăvălit-o asupra noastră".

După ce, cuprinzându-l, sucindu-l şi izbindu-l, şi leapădă pe boier aproape mort într-o râpă, fiara se duce către miazănoapte „ca un stâlp", apoi „ca un fum", lăsându-şi doar „mugetul" să stăpânească locurile.

Relaţii cu miraculosul au şi alte personagii ale povestirii. Părintele celui care o istoriseşte e şi el „zodier", adică un astrolog popular; oamenii îl consideră „solomonar", atribuindu-i, deci, puteri magice.

Cucoana Irinuţa, sub înfăţişarea drăgălaşe, ascunde o natură diavolească. Din chiar ziua sosirii la conac, clatină către soţul ei capul,

râzând, parcă ar vrea „să-l împungă cu nişte corniţe". Când boierul Bolomir, pufnind şi gâfâind de mânie, ridică biciul plumbuit asupra Irinuţei, femeiuştii subţirele îi cresc la mâini „gheare negre" şi, printre buclele blonde, proeminenţe agresive satanice. De altfel, ca toate făpturile fabuloase, după întâmplarea cu balaurul, cucoana dispare fără urmă: „De drăcuşorul cel bălan nu s-a mai auzit nimic, şi nimeni nu l-a mai văzut niciodată" – îşi încheie povestirea Moş Leonte-Zodierul.

Arhetipurile din care descind eroii povestirii se lasă aici mai uşor identificate: Boierul Bolomir este un soi de Barbă-Albastră. Are, de altfel, obrajii înecaţi într-o bogată podoabă piloasă, cât o coadă de păun – spune Sadoveanu. (Nu e greu! să ne imaginăm reflexele ei azurii.) Irinuţa e a treia lui soţie; înainte îngropase alte două, curând după nuntă. „I se duse numele că-i mor nevestele" – suntem informaţi, de povestitor.

Ultimei soţii, diavol sub o înfăţişare atrăgătoare feminină, îi putem iarăşi indica, fără mari dificultăţi, surorile cu aceeaşi descendenţă: Avestiţa, aripa satanei Blondinetta lui Cazote, coborâtoare toate din Lilith. Zodierul e un necromant. Practic, şi boierul Bolomir şi Irinuţa şi Ifrim au relaţii cu magia, neagră: primii doi; albă: al treilea, după câte s-ar părea. Povestirea lasă suspendat răspunsul la întrebarea: „cine a chemat balaurul?"

De fapt, toată întâmplarea poate fi privită ca o înfruntare de puteri magice, superioritatea uneia asupra celorlalte rămânând într-o imprecizie misterioasă, care sporeşte sensibil farmecul istorisirii.

Elemente mitice sau legendare, fără implicaţii prea adânci, dar cu funcţia de a crea o „atmosferă" fabuloasă, se întâlnesc pe întinsul unei mari părţi a operei scriitorului. Le putem astfel găsi chiar şi în destule bucăţi din tinereţe ca: *Hanul Boului*, *Zâna lacului*, *Cozma Răcoare*, (*Povestiri*), *Sfântul Vasile*, *Morarul*, *Bordea* (*La noi în Viişoara*), *Ion Rusu Ungureanu*, *Rătăcirea lui Cuconu Toderaş* (*Un instigator*), *Lacrimile* (*Bordeienii*).

Strecurate cu o) mai mare finețe, apar şi în ţesătura epică a multor scrieri din anii de maturitate. În categoria unor opere de prim rang, cu o pulbere mitică risipită prin paginile lor, intră: *Ţara de dincolo de negură*, *Dumbrava minunată*, *Demonul tinereţii*, *împărăţia apelor*, *Valea Frumoasei*, *Ostrovul lupilor*; „Fabulosul" populează într-o măsură superioară romanul *Nopţile de Sânziene*, nuvela *Ochiu' de urs* sau

Poveştile de la Bradu-Strâmb. Dar a treia categorie, unde arhetipurile transpar îndărătul personagiilor principale şi le silesc să acţioneze, fie şi măcar parţial, după scenariile unor mituri, cuprinde scrieri că *Baltagul* şi majoritatea romanelor istorice: *Zoii dia Cancerului sau Vremea Ducăi-Voăă*, *Nunta Domniţei Ruxânda*, *Fraţii* Jderi, *Creanga de aur şi Nicoară Potcoavă*.

Firește, clasificarea aceasta nu are granițe riguroase. O privire mai insistentă poate eventual să descopere „pattern"-uri mitice şi sensuri simbolice profunde, acolo unde ele nu par să existe deloc la prima vedere. Iată, de exemplu, povestirea Raiul din volumul *Valea Frumoasei*: în sens stric al textului, este o simplă istorisire de vânătoare. Un pădurar, trecând pe o punte necunoscută, dă într-o poiană minunată peste raiul cucoşilor sălbatici. Trimite grabnic vorbă stăpânului său, contele Teleki, să vie spre a-i arăta locul fermecat. Dar gornicul se face de ruşine în faţa boierului, nereuşind să mai găsească puntea. Până la moarte apoi a încercat mereu, fără succes, să dea de ea, şi urmaşii săi continuă să o caute. Simplă poveste vânătorească? Da, dacă ne oprim la suprafaţa lucrurilor. Cum coborâm însă spre sensul lor simbolic, întrezărim îndată mitul paradisului pierdut scânteind în atâtea opere literare ilustre până la o istorisire modernă foarte asemănătoare *Portiţa din zid* de H.G. Wells.

Şi *Ochiu' de urs* poate fi privită ca o istorie vânătorească, puţin ciudată, pentru că e articulată pe câteva coincidenţe stranii, explicabile însă, la rigoare, prin firea superstiţioasă a eroului, un pădurar care trăieşte cu familia lui în inima pădurii.

Autorul subliniază discret izolarea de orice aşezare omenească a vieţii lui Culi Ursaki. Nana-Floarea se plânge mereu de aceasta: „Dacă erai tu popă – îi spune probozindu-l – ne-am fi aflat acum într-un sat. Dacă te-ar fi blagoslovit Dumnezeu să fii chiar un protopop, am fi trăit la oraş. Am fi avut acum doctoriile; am fi avut pe deasupra şi pe doctor". Anei, care preferă să aibă un bărbat fără barbă, îi repetă „oţărâtă" aceeaşi reflecţie: „Aşa! Atunci stai aici în sălbăticie, fără doctorii şi fără doctor".

Culi nu prea are încredere în medicină. Apelează la ea numai din cauza insistenţelor mamei sale. Altfel ar fi lăsat totul pe seama sorţii: – „Ce sfat să dau? Ce vorbă să spun – exclamă el cu o resemnare amărâtă fatalistă. Dumneata ai mai multă ştiinţă întru acestea trebi femeieşti.

Ana a născut ca orice nevastă; dumneata ai moşit-o ca o mamă. În loc să se scoale, cum i-i dat femeii după facere, văd că nu-i merge bine şi are febră; scade şi slăbeşte; ce pot şti eu? Ori că va binevoi Dumnezeu să-i dea o putere ca să biruiască boala ori că am venit pe lumea asta numai pentru scârbă şi nenorocire".

Culi acceptă să o ducă pe Ana la Sebeş, abia după lungi stăruinţi ale Nanei Floarea şi numai atunci când află că bolnavei i s-a arătat în vis Maică Precistă şi a îndemnat-o să facă această călătorie.

Firea superstiţioasă a pădurarului rezultă şi din grija lui de a evita să pronunţe numele Necuratului: „N-a fost ursul, deşi avea înfăţişare de urs; *a* fost altcineva al cărui nume nu se rosteşte fără primejdie la acest ceas". Şi mai târziu, acasă, gândindu-se: …" văd că i-aş fi putut aduce urs – dacă acest urs n-ar fi altceva – Dar pesemne că ei îi trebuie acel altceva. Muiere căreia i-a dat Dumnezeu de toate, casă bună şi bărbat bun – nu mai doreşte decât pe cel cu coadă şi cu coarne!"

Culi are convingerea exprimată că s-a stârnit împotriva lui „o vrăjmăşie". Când calul îşi rupe piciorul, omul aruncă disperat securea către cer, „ca o ultimă înfruntare şi decădere desăvârşită".

Raportate la psihologia eroului, întâmplările prin care trece el (furtul şuncilor, rătăcirea, accidentul etc.) pot fi privite ca simple coincidenţe, pe care o fire înclinată să creadă în „piazareau le interpretează drept avertismente funeste.

Senzaţia este că, totuşi, o situaţie arhetipală regizează întreaga acţiune a povestirii. Subscriem întru totul când Al. Paleologu consideră *Ochiu' de urs* o bucată tulburătoare în această privinţă.

Dar şi el recunoaşte că n-a reuşit să descopere ce mit propriu-zis se ascunde îndărătul curioaselor întâmplări prin care trece Culi. S-a gândit la Orfeu, dar a renunţat. Evidente sunt o „selvă oscura", o „pădure răzvrătită" şi o coborâre „ad inferos" îndeplinită de erou.

Bezarbarză, micul argat, relatează Nanei Floarea ce spune Culi când nu poate dormi şi deliează sub efectul „arşiţei": „Istoriseşte o călătorie. Zice c-a intrat printr-o poartă neagră şi s-a dus pe celălalt tărâm. Şi acolo l-a ademenit după el Necuratul în felurite chipuri schimbate. Dar mai ales s-a îmbrăcat acel Necurat în arătare de urs c-un singur ochi şi tot clipea din acel ochi ca dintr-un jar şi-l îndemna mai afund".

Al. Paleologu nu are nevoie să insiste spre a ne convinge că această povestire sugerează mai bine ca oricare alta un scenariu iniţiatic. Coborârea „ad inferos" cuprinde întreaga semnificaţie a ritualului. Culi „moare" ca să „renască".

Întâi zace lungă vreme într-o stare de absentă (comunică numai prin puţina mâncare, pe care o consumă, cu lumea vie); sufletul său rătăceşte în împărăţia umbrelor; pădurarul se întreţine adesea cu soţia lui moartă. Ornicul din casă rămâne oprit, aşadar timpul nu mai există. Când Culi îşi revine, primul lui gest (revelator) aminteşte pe cel al pruncului care a fost. Are loc o adevărată nouă naştere: „Atuncea el şopti ceva. Numai ea (Nana Floarea, mama eroului, n.n.) a înţeles acel cuvânt – cel dintâi pe care-l murmurase el când începuse a cunoaşte lumea şi viaţa. De când îl rostise el întâi, douăzeci şi opt de ani trecuseră…" Apoi şi ornicul e repus în mişcare. A doua naştere se desăvârşeşte în finalul povestirii: Culi îşi alege o nouă soţie, act prin care sfârşesc să mai trăiască morţii din el.

Fapt iarăşi semnificativ, revenirea eroului la o a doua viaţă coincide cu resurecţia naturii prin venirea primăverii.

Poate ar trebui să asociem nenorocirii lui Culi chiar fondul credinţei în „piaza rea". Eficienţa „jetaturei", „de-ochiului", adică a unei vrăji malefice realizate prin privire, o săvârşeşte aici ursul. El joacă un rol ciudat, animal privit îndeobşte cu simpatie de vânători (popoarele primitive cu aceste îndeletniciri îl venerează) devine o încorporare a forţelor răului în povestirea lui Sadoveanu. Privirea oblică, piezişă, aruncată dintr-un singur ochi verde, indică o imagine demonică. Ursul lui Culi are facultăţi magice, ia alte înfăţişări; când domnul Ionaş Popa îndreaptă asupra lui cătarea puştii cu lunetă, fiara se preface în cal. Pelângă un „descensus ad inferos" povestirea ne prezintă şi o *exorcizare* a demonului. Practic, ea are loc prin împuşcarea ursului, în plan simbolic, marchează însănătoşirea completă a lui Culi. Simptomatic pentru eliberarea de vrajă este modul în care pădurarul îşi tratează persecutorul, după ce el a fost omorât. Culi priveşte jivina şi nu mai descoperă acum nicio duşmănie sau drăcărie într-însa, ba simte un fel de „simpatie" şi puţină, „milă" pentru „acea fiinţă a lui Dumnezeu".

Dar sugestia perpetuării sufletului făpturilor în altele care le-au consumat trupurile persistă. Culi refuză să mănânce din şunca ursului

şi declară că nu va mai face aşa ceva niciodată în viaţa lui. Explică şi de ce: I s-ar părea că mănâncă şi din calul cel răpănos de la stâna Poienarilor.

Invers, unele opere sadoveniene, înzestrate – după noi – cu dimensiuni mitice transparente, pot fi socotite de alţii prea puţin fertile unei interpretări din perspectivă arhetipală, ceea ce spune ea rămânând banal şi nerelevant. Aşa ar risca să apară romanul *Zodia Cancerului*, de pildă, redus numai la simbolul regresiv şi malign, secătuitor al *raculuі*, semnul sub care autorul vede stând „vremea Ducăi-Vodă", adică o domnie sleitoare pentru ţara Moldovei datorită sălbaticei spolieri fiscale.

Oricum, însă, o interpretare arhetipală are şanse superioare de reuşită, metodologic vorbind, dacă se bizuie pe scrieri din a treia categorie a clasificării noastre.

Însuşi Northrop Frye ne avertizează că aşa stau lucrurile: „E neîndoios – spune el – mai uşor de studiat arhetipurile, pornind de la opere care folosesc şi respectă cât mai fidel convenţiile, cu alte cuvinte într-o literatură naivă", primitivă şi populară".

Aproape toate romanele istorice – remarcă de asemeni Northrop Frye – respectă următoarea schemă: sunt o suită de aventuri minore, care conduc către o ţintă cu importanţă majoră, în general anunţată din capul locului, şi atingerea ei pune capăt naraţiunii. Acest ţel final, criticul îl numeşte „căutare", spre a sublinia analogia perfectă între epica romanelor istorice şi trama narativă a majorităţii miturilor iniţiatice. Acţiunea cunoaşte, deopotrivă, trei stadii: Primul, al aventurilor preliminare şi călătoriei primejdioase (agon); al doilea, cuprinzând înfruntarea hotărâtoare, de obicei o luptă la capătul căreia eroul îşi nimiceşte adversarul, îi cade victimă sau pier şi unul şi altul (pathos); în sfârşit ultimul stadiu, celebrarea succesului ori meritelor viteazului (anagnorisis).

<Notă>

Termenul trebuie înţeles în sens schillerian.

</Notă>

E de prisos să mai insistăm asupra fidelităţii cu care epica romanelor istorice sadoveniene respectă această desfăşurare ternară. O călătorie primejdioasă întreprinde iniţial Bogdănuţ, în *Nunta Domniţei Ruxânda*, când îl însoţeşte pe unchiaşul său la Crâm. Drumuri

lungi bate şi Ionuţ înainte de a da piept, cu Hrana Beg, Apoi Vodă îl trimite ca iscoadă în ţara turcească, şi voiajul, care are loc înaintea bătăliei de la Vaslui, constă în numeroase încercări dificile şi aventuroase. (*Fraţii Jderi*) Şi Nicoară Potcoavă, până a-şi împlini răzbunarea, străbate spaţii întinse (se întoarce la prietenii săi cazaci zaporojeni), trecând prin tot felul de greutăţi. Istoria unui itinerar periculos prin locuri nesigure, unde slujitori prefăcuţi şi cu gânduri necurate umblă să-i fure abatelui de Marenne scrisorile diplomatice, e şi prima parte din romanul *Zodia Cancerului* şi în asemenea împrejurări îl cunoaştem pe eroul cărţii, beizadea Alecu Ruşeţ.

Prin momentul „pathos"-ului, iarăşi, trec toţi protagoniştii menţionaţi. Ultimii doi sfârşesc tragic, dar celebrarea meritelor de care au dat dovadă nu lipseşte. Execuţia lui Nicoară la LAov provoacă o răzmeriţă, vânzătorul viteazului e omorât de credincioşii fostului Domn care-i răpesc trupul şi capul pentru a le îngropa în pământul liber de la Praguri. Acolo, se ridică o „chinovie" întru pomenirea răposatului. Din sângele eroului răsar alţi viteji, ca Iuri Botgrozna. alias Ghiţă Botgros, aşa cum prorocise Nicoară înainte de a pieri sub sabia gâdelui. Iar la Hanul lui Goraşcu Haramin, Badea Neculai repetă cuvintele diacului Radu spuse spre cinstirea dispărutului: „Măria-sa Nicoară a trecut ca un vis al noroadelor. Din duhul său care nu se stinge ne-om aprinde noi şi alţii de după noi cum se aprinde lumina din lumină".

În *Nunta Domniţei Ruxânda*, Bogdănuţ acceptă numai un bănuţ de aramă ca răsplată pentru izbânda sa. Adevăratul „anagnorisis" are loc însă mai târziu, când nepotul îşi cinsteşte unchiul, ucis mişeleşte, printr-un act de veneraţie postumă: „Am poruncit oamenilor mei să încalece pe căluţii lor şi am purces fără întârziere ca să pun pe mormânt fruntea mea şi vestea izbânzii mele. Umblând cu repeziciune, am ajuns, a doua zi la amiază, la schit. Am descălecat; am îngenuncheat deasupra gropniţei; şi am pus să se facă slujbă şi să se aprindă făcliile pentru al şaptelea parastas al Pârcălabului".

O singură excepţie ar părea să existe: *Zodia Cancerului*. Aici, eroul omorât nu are parte de funeralii glorioase, dimpotrivă, leşul lui este acoperit şi înlăturat repede ca un gunoi. Cum vom vedea curând, în *Zodia Cancerului* patternurile diferă sensibil de cele din *Nunta Domniţei Ruxânda*, *Fraţii Jderi* sau *Nicoară Potcoavă*. Arhetipul eroului

este altul. Până atunci, să notăm deocamdată că un „anagnorisis" există, totuşi. Acţiunea de a masca faţa lui Beizade Ruşeţ, căruia Duca i-a luat viaţa, izbindu-l în frunte cu buzduganul, nu reuşeşte. Doamnele de la Curte zăresc chipul mortului şi recunosc cine e.

„Anagnorisis"-ul are loc – şi îl exprimă spaima, şi pe urmă, jalea mută, strivitoare a domniţei, tocmai în direcţia celebrării meritelor eroului, care a pierit din cauza fidelităţii amoroase: „Mai înfricoşată, *căzută* într-un colţ de divan, păru mireasa, învăluită în hobotul ei strălucit. Privi înainte-i fără să vadă pe nimeni, apoi îşi încovoie fruntea pe genunchi, lăsându-şi mâinile albe să a-târne într-o parte, ca şi cum ar fi fost străine de dânsa". Domniţa Catrina – aşa cum vedem – înmărmureşte într-un gest ritual de bocitoare.

Dar mai interesantă decât recunoaşterea acestor trei stadii prin care trece „căutarea" în romanele istorice sadoveniene, ar fi identificarea situaţiei arhetipale aflate la originea tramei lor narative înseşi. Ea se repetă de obicei – după Northrop Frye – şi reproduce scenariul aceluiaşi mit, foarte răspândit, al *omorâtorului de dragoni*. O regăsim în legenda lui Perseu ca şi a Sfântului Gheorghe. Până şi în Biblie este vorba de un monstru marin, Leviathan, pe care Mesia îl va ucide, scăpând lumea de opresiunea lui. Întocmai ca Siegfried, Făt-Frumos taie capetele balaurului într-o luptă epuizantă.

Dragonul, sub numele lui autohton popular, apare în toate romanele istorice sadoveniene, amintite înainte, şi întruchipând, de fiecare dată, o adversitate malefică la diferite nivele.

Timus îndeplineşte acest rol în *Nunta Domniţei Ruxânda*. E balaurul căruia trebuie să i se dea tributul de vieţi tinere (fecioare, drept mirese), altfel întreaga ţară ar fi supusă pârjolului. Sadoveanu îl descrie pe feciorul hatmanului Bogdan. Hmelniţchi, insistând asupra trăsăturilor ferine ale pretendentului la mâna fiicei voievodului moldovean, însăşi călătoria mirelui pentru sărbătorirea nunţii seamănă leit cu apropierea animalelor prădătoare de victima lor. Timus cu tabăra care-l însoţeşte se opreşte mereu din drum, aşteaptă, neîncrezător. Pârcălabul Ştefan Soroceanu îi spune lui Bogdănuţ, nepotul său şi rivalul căpeteniei cazace: „când vrea să iasă din sihlă, la poiană, lupul îşi prelinge trupul printre tufe, înaintează cu fereală şi se opreşte cu botu-n margine, însă destul de ocrotit de desime. Stă, ascultă, priveghează. Îşi ciuleşte urechile, primeşte pe boarea vântului

mirosurile şi nu se clinteşte. Numai vârful cozii bate pământul. Aşa, după ce şi-a ţinut cărările în marginea Ucrainei, Timus a stat la Lampol, adulmecând", înfăţişarea lui sălbatică trădează ferocitatea. Iată cum, în portretul pe care i-l face autorul, se insinuează sugestia balaurului: „Avea un obraz stricat de vărsat, şi, privirile-i şterse, grămădite sub frunte, îi luceau ca nişte *solzi*" (s. n.). De altfel, mai încolo, numele balaurului apare pronunţat odată cu explicarea ivirii pe lume a seminţiei fioroase din care Timus se trage. Ea e rodul răului. Opresiunea peste orice măsură a generat prin reacţie o cruzime distructivă fără pereche: „Stăpânii din Lehia – îşi lămureşte Pârcălabul nepotul – au scornit ei singuri o silă aşa de cumplită. Au spart un ou şi a ieşit din el un balaur, care creşte zi cu zi şi-şi înmulţeşte limbile". Analogia revine ceva mai târziu şi apăsarea pe valorile ei simbolice creşte simţitor: „Acest fecior al ţăranilor Ucrainei – îi zice acum hatmanul Condraţchi lui Bogdănuţ – are într-însul toată drojdia muncilor, prigonirilor şi asupririlor. Acest Timus (…) a ieşit din plămada urii. Când noroadele rup le«ea şi rânduiala – leapădă lumii asemenea balaur al răzvrătirii. Eu îţi doresc, tinere prieten, să fii norocos ca Sfântul Gheorghe".

Timus cunoaşte chiar sfârşitul mitic al dragonului, adică piere străpuns. Bogdănuţ pătrunde în gropniţa pe care zaporojenii şi-au săpat-o şi de unde nu pot fi scoşi. Eroul săvârşeşte gestul clasic al omorârii dragonului, zvârlind împotriva lui Timus „boldul", o suliţă mică folosită de pădurarii soroceni la vânarea fiarelor.

Scena reaminteşte mitul: „Stăm – povesteşte noul Perseu – atârnat de ochii lui. de răcnetul lui groaznic. Era în el o mânie şi o putere înfricoşătoare ca a balaurului fătat de un pământ al răzvrătirii (…); arma lui Mitriţă l-a izbit în braţ. El a lepădat-o într-o parte rânjind (…) Mi-am aruncat boldul de fier aşa încât l-am auzit vâjâind şi mi-a rămas sunetul în braţ. Timus a căzut, străpuns în stinghie".

Ca să o salveze pe Nastasia, altă Andromedă, căzută pradă dragonului Suleiman-Beg, Ionuţ porneşte către cetatea Chiliei, în primul volum din Fraţii *Jderi*. Atingerea scopului presupune în prealabil o serie de „munci" grele şi umilitoare, de la care eroul nu se dă îndărăt, ca toţi antecesorii săi fabuloşi. Ras în cap, spre a fi crezut tătar, cară apă pentru feredeul seraiului.

Suleiman-Beg cade. străpuns şi el de jungherul lui Botezatu,

sluga credincioasă a Jderului. Sadoveanu îi descrie pieirea după modelul morţii balaurului din basme: „Un sânge puturos (s. n.) se împrăştie subt el ca o baltă neagră. Ienicerii îşi ridicară armele în sus strigând: Ala-Ala, cunoscând în acel sânge un semn şi o pedeapsă de la dumnezeu".

La alt nivel, tot romanul *Fraţii Jderi* poate fi privit ca o naraţiune în care se regăseşte mitul omorâtorului de dragoni. Fiara apocaliptică e de astă dată Islamul, „care s-a ridicat asupra seminţiilor". Cuviosul Nicodim, tălmăcind şi actualizând vedenia Sfântului Ion Teologul, grăieşte tânguindu-se:

„Mahomet e fiara, are şapte capete, adică păcatele de frunte, şi zece coarne, adică înfruntarea celor zece porunci". Iar viteazul chemat să-i dea lovitura de moarte dragonului se dovedeşte a fi Vodă Ştefan. Trilogia *Fraţilor Jderi* constituie un şir de isprăvi pregătitoare, care conduc către marea înfruntare finală, bătălia de la Podu-înalt, unde Atletul lui Christos îl va birui pe Antihrist.

Mitul omorâtorului de dragoni transpare şi prin textura romanului Nicoară Potcoavă. Amintindu-i de misiunea lor, răzbunarea lui Ion Vodă, ucis mişeleşte, eroul îşi dăscăleşte fratele mai mic, invocând ca argument suprem ritualul poveştilor: …" învaţă că la asemenea domniţă nu te poţi întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munţii în capete, şi acolo să tai cele şapte capete ale balaurului".

Analogia e sugerată încă dinainte, când mezinul cere îngăduinţa să se lupte cu Sefer ceauşul. Nicoară îi spune glumind: „fără tu n-ai suliţa lui Sfântu-Gheorghe".

Adevăratul omorâtor de balauri e aici, eroul romanului, Nicoară Potcoavă. Adversarul său, Petru-şchiopu, poate fi considerat o expresie a răului în sens simbolic. E „păpuşa turcilor", ni se spune. Uzurpatorul lui Ion Vodă are o infirmitate, „(semn" de complicitate cu forţele infernale, după credinţele poporului. Ogrăzile domneşti adăpostesc nişte păsări demonice, „cucoşii Chiajnei", vajnica mamă a domnitorului, adevărată vrăjitoare pe care păsările acestea sunt în stare să o scoale din mormânt cu strigătul lor, dacă nu vor fi tăiate.

„Însemnat" şi Sima Ghiorţ, armaşul cerut de mulţime, atunci când Nicoară intră în Iaşi. Personagiul poartă un petec negru de catifea peste ochiul stâng şi manifestă, după spusa oamenilor, instincte

antropofage. „Aista-i venit de la căpcăuni", zice starostele, adăugând spre lămurire: „Cine intra la armaş-mare nu mai ieşea, ori ieşea împuţinat ca această biată Trandafira". Ţiganca de care e vorba îşi arată un sân „ciumpăvit".

Dragonul nu apare aici personificat prin cineva anume. Dar îi putem considera pe toţi duşmanii lui Nicoară capete ale balaurului, retezate de el unul după altul. (Ghiorţ, Cigala, Gavrilă, Ciohoranu, Irimia Golea.)

În ultimă instanţă, boierimea, prin multiplii ei reprezentanţi, care l-au trădat pe Ion Vodă şi se întrec în rele, corespunde fiarei pluricefale, obiectul vindictei eroului. Primul act al său, după înscăunare, este să-i aducă la judecată pe vânzători şi să pună apoi gândea să le tăie capetele. Călăul, Harapul Ismail, slăbeşte de atâta treabă şi capătă, din poruncă domnească, tain sporit.

Asemenea analogii devin însă perceptibile numai pe măsură ce depărtăm textul de privirile noastre, ca să dispară detaliile şi să rămână vizibile doar schemele. Actul, oricâtă imaginaţie şi erudiţie mitologică ar pune în mişcare, este, până la urmă, descurajant. Tuturor operelor li se substituie aceleaşi câteva scheme repetate şi înţelegem reacţia plictisită a unui Wellek, atunci când scrie: „În Anglia şi în Statele Unite, prudenţa lui (Jung, n.n.) a fost complet nesocotită şi grupuri întregi de critici au încercat să descopere în orice fel de literatură miturile originare ale omenirii: tatăl divin, coborârea în infern, moartea zeului care se jertfeşte pentru oameni etc. (...) După ce descifrăm în felul acesta fiecare operă literară, rămânem cu un sentiment de zădărnicie şi monotonie" (*Conceptele criticii*).

Dar efectele unei asemenea reducţii nu-i sperie deloc pe adepţii criticii arhetipale, ei considerându-le ilustrarea unui punct important al crezului lor.

„Aşa cum o descoperire ştiinţifică face manifest ceva care există sub o stare latentă în ordinea naturii, şi, în acelaşi timp, se adaugă logic la întreaga structură a ştiinţei – scrie Northrop Frye – tot aşa poemul nou exprimă ceva care exista sub o stare latentă în ordinea verbului. Conţinutul operei literare poate fi împrumutat din câmpul vieţii, realităţii, experienţei, naturii, imaginaţiei, organizării sociale – şi nu mai ştiu de încă unde – dar nu din acest conţinut este făcută operă literară. Poemele se fac pornind de la alte poeme, romanele, pornind de

la alte romane. Literatura se face pornind de la elementele ei interne şi nu din afară: formele literaturii nu pot fi separate de literatură, aşa cum nici formele sonatei, fugii şi rondo-ului nu pot să aibă existenţă în afara muzicii". Northrop Frye vrea să scoată în evidenţă rolul constrângător al convenţiilor fiecărei specii artistice, de aceea îşi întăreşte afirmaţia, dându-ne următoarea asigurare: „Când Milton a vrut să scrie un poem despre un anume Edward King, el nu a început prin a se întreba: „Ce am să pot spune avându-l de subiect pe Kink?", ci „Cum, convenţia poetică cere să fie tratat un astfel de subiect?". Autorul *Anatomiei criticii* ajunge, pe altă cale, la aceleaşi concluzii ca Jung. După Northrop Frye, „poetul, a cărui activitate este creatoare fără a fi deliberată sau voluntară, nu ar trebui considerat „părintele" poemului său. Rolul lui ar fi mai degrabă comparabil cu al unei moaşe, sau cu acela al „matricei naturii mame care caută să se elibereze de fructul ei".

Cam aşa descrie şi Jung naşterea operei, ca pe rezultatul presiunii tiranice exercitată asupra artistului, adesea împotriva voinţei proprii de un „complex autonom", pentru a vorbi în termenii psihologiei analitice.

Interesant e, din această perspectivă, să surprindem cum „arhetipul" îşi dictează sensurile profunde şi le impune creaţiei, de multe ori sub o formă secretă. Altfel zis, dăruie unei istorii aventuroase nebănuite înţelesuri într-o ordine foarte vastă cosmică, făcând să apară legăturile nenumărate ale omului cu întregul univers. Detaliul se încarcă în asemenea cazuri de semnificaţii multiple, fiindcă trădează tocmai prezenţa constrângătoare a arhetipului, sensul lui, o organicitate subtextuală tainică, un plan analogic stringent şi revelator. Atenţia revine la particularităţile operei, privind mai ales „defazarea", adică felul original în care elementele mitice continuă să trăiască, ascunzându-se sub reprezentările experienţei noastre comune, coborând pe scara lui Aristotel şi îmbrăcând haina „mimesis-ului inferior", „realist".

Refacem astfel un contact intim cu planul artistic propriu-zis. C.G. Jung sugerează şi cum o atare interpretare poate chiar să îndeplinească o funcţie valorificatoare estetică. După el, „imaginea primitivă sau arhetipul este o figură, demon, om ori proces, care se repetă în cursul istoriei, acolo unde fantezia creatoare se exercită liber. Totodată, ea este, în primul rând, o figură mitologică. Examinând-o de

aproape, remarcăm că este, într-un fel, rezultanta formulată a unor experienţe tipice nenumărate prin care au trecut strămoşii noştri. Am putea vedea într-însa reziduul psihic a nenumărate evenimente de acelaşi tip. Ea reprezintă o medie a milioane de experienţe individuale şi dă despre viaţa psihică o imagine divizată şi proiectată în multiple forme ale pandemoniului mitologic". (*Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum*. *dichterischen Kunstwerk Seelesprobleme der Gegenwart*).

Graţie subconştientului colectiv, „arhetipurile" fac să se adapteze la existenţă un „complex autonom", adică o tensiune interioară care ar fi altfel insuportabilă pentru individ. De aceea, ori de câte ori venim în contact cu o „imagine primitivă" – spune Jung –, încercăm brusc un sentiment eliberator, întru totul aparte, ne simţim ca scoşi din noi, sau parcă ne-ar purta o forţă supraumană, în asemenea momente nu mai suntem făpturi individuale; suntem specia şi e vocea umanităţii întregi care răsună în noi". Precum se vede, nu ne aflăm prea departe de explicaţia lukácsiană a perenităţii valorilor estetice.

Interpretând arhetipul – crede C.G. Jung – refacem, pentru toată lumea, procesul salutar prin care aspiraţiile artistului, întorcându-se de la nemulţumirile prezentului, se retrag până când, ating în subconştient imaginea primitivă capabilă să compenseze cu o eficacitate maximă imperfecţia şi parţialitatea spiritului epocii. Căci – în concepţia psihologului – actul acesta îngăduie „accesul la sursele cele mai profunde ale vieţii, interzise altfel".

Mitul omorâtorului de dragoni este un mit al fecundităţii, împărăţia pe care o terorizează balaurul trebuie să-i ofere periodic drept jertfă un număr mare de vieţi tinere, însăşi perpetuarea existenţei localnicilor se vede astfel ameninţată. Peste o asemenea ţară domneşte de obicei un împărat bătrân, senectutea lui neputincioasă simbolizând sterilitatea. Ţinuturile sunt bântuite de secetă, tributul constă în fecioare, prin suprimarea cărora procesul procreaţiei e împiedicat. După ce-l ucide pe balaur, viteazul se căsătoreşte cu faţa împăratului, salvată de la moarte, preluând domnia, întemeiază o nouă dinastie, re-dând solului fertilitatea pierdută.

Sensurile acestea ale mitului omorâtorului de dragoni transpar în romanul *Nunta Domniţei Ruxânda*. Timus (balaurul) pustieşte

Moldova, pe care mârzacii lui o pradă mai rău că tătarii. şi el cere un tribut care ameninţă perpetuarea stirpei, să-i fie dată fiica domnului de mireasă. Vasile Vodă socoteşte pretenţia cazacilor o insultă, dar, deşi se ţine fălos, nu are forţa să le reziste. Slăbiciunea militară şi politică, dovedită prin faptul că, după ce-şi exprimă public mânia că zaporojenii, foşti robi, au îndrăznit să ridice nasul la o domniţă de mare neam, acceptă întâlnirea cu hatmanul umil, simbolizează (defazată) neputinţa fizică. Lui Timus însuşi, în ciuda vigorii războinice, îi lipseşte bărbăţia, rolul său matrimonial urmând să-l îndeplinească practic, odată ceremonia nupţială consumată, atamanul Vinoschi. Feciorul căpeteniei cazace întruchipează pe deplin, aşadar, sterilitatea.

Dar mult mai convingător apare această modulare exercitată de arhetip asupra fabulaţiei sadoveniene în romanul *Fraţii Jderi*. Caracterul iniţiatic al aventurilor lui Ionuţ reiese foarte limpede. Eroul trece mai întâi prin toate preliminariile pregătitoare, face ucenicia armelor] a vânătoare, îşi câştigă oamenii de credinţă (pe Botezatu şi pe feciorii starostelui Căliman), contractează amiciţii primejdioase (Alixăndrel), învăţând să se ferească de ele, deprinde tacticile şi „vicleşugurile” luptei, ajutându-i lui Simion la capturarea fiului Hanului tătarilor. Toate preced aventura majoră: dragostea. Aceasta determină lunga călătorie la Chilia, şi acolo, până la înfruntarea hotărâtoare, Ionuţ săvârşeşte – cum spuneam –, ca Herakles, Perseu sau Făt-Frumos, mai întâi „muncile”. Că e vorba aici de o iniţiere cuvenită, având ca obiect final certificarea maturităţii virile, o spune răspicat Simion, principalul magistru al eroului, mustrându-l: „Ascultă, Ionuţ, grăi el, oprindu-se în faţa feciorăşului, cu braţele încrucişate pe piept, în ziua când am prins amândoi pe feciorul Hanului, am socotit că ai trecut în rândul bărbaţilor şi m-am mândrit cu tine. Se pare că m-am înşelat, înţeleg că ai vrut să străpungi pe Botezatu; te-ai uitat duşmănos şi la noi; ai stat gata să te izbeşti cu fruntea în părete: asta s-o faci numai după ce ţi-or creşte coarnele. Văd că trebuie să mai mănânci nouă oca de sare până ce vei fi vrednic să intri în sfatul bărbaţilor. Tu însă nu înţelegi ce se cheamă bărbat – adică acel om care nu-i ouat şi clocit, ci fătat. Bărbat e numai acela care leapădă de la el slăbiciunile şi lacrimile. Când dă cu piciorul, când prinde în pumni, toate i se supun. Descăleca lângă o muiere, pe urmă încalecă şi se duce cu altă floare la ureche…”

Discuţia se învârteşte – aşa cum rezultă – în jurul însuşirilor

masculinităţii mature.

Nasta, prima dragoste a lui Ionuţ, a căzut pradă lui Suleiman-Beg. Am pomenit şi înainte de natura infernală a personajului care întruchipează aici pe balaur. Să remarcăm că însuşi cadrul lui de existenţă apare descris prin ceea ce Northrop Frye numeşte „imageria demonică". Pentru romancier tărâmul asupra căruia domneşte Suleiman-Beg este „împărăţia neagră", în locul *grădinii* Paradisului din „imageria apocaliptică", unde regnul vegetal cunoaşte o formă ordonată armonios, ne întâmpină un peisaj haotic, plutitorul stufăriş labirintic de la Ormanlâi-Ghiol. Printre ostroave mărunte, „umblau plăvii mişcătoare, mânate de vânt, poposind când ici când dincolo, căutând o ancoră de pace în tainiţele acelor întinderi. Apele se resfirau în gârle şi în stufuri, ocoleau depărtări de multe mile şi se întorceau iarăşi la matcă".

Lumea vegetală stă nu numai sub semnul *haosului*, dar şi al *pustietăţii*, „în alte părţi ale ostroavelor şi a bălţilor Dunării – spune naratorul, parcă ascultând o poruncă lăuntrică secretă –, înfloresc flori după bunăvoinţa Domnului Dumnezeu. Acolo, la Ormanlâi-Ghiol, asta nu se pomeneşte; asinii lui Suleiman-Beg rod tot. Chiar dacă n-ar roade asinii, ies ienicerii şi spurcă, de nu mai poate încolţi nicăieri sămânţa adusă de vânt".

Opoziţia dintre spaţiul infernal şi cel edenic este urmărită şi în regnul animal: în restul Deltei, primăvara, printre plăvii „cântă privighetorile" de ţi se pare că eşti într-un colţ de rai". „La Ormanlâi-Ghiol stă tăcerea ca pe o baltă moartă. Numai într-un fund de dumbravă pustiită şi uscată, croncănesc dimineaţa cormoranii, închinându-se cu pliscurile spre seraiurile lui Suleiman-Beg".

Când romancierul trece la portretul stăpânului locurilor, sentimentul că arhetipul îi modulează, peste voinţa proprie, imaginaţia nu mai lasă nicio îndoială. Suleiman-Beg – aflăm – suferă de răceală: „şade toată ziua la soare, se coace şi se umflă. E pleşuv, negru şi burduhos. Din ce i-a venit asemenea boală, nu se ştie. Se umflă de răutate şi nu se poate încălzi niciodată. Pielea lui e umedă, rece şi grunţuroasă, *ca la broască* (s. n.). Gât e vară se prăjeşte şi tot geme: ăla! ăla! când vine toamna, se trage în casă şi-i pun slujitorii primprejur tipsii cu mangal aprins".

Suleiman-Beg are – cum vedem – sângele rece ca al reptilelor,

semn indubitabil de apartenenţă la familia dragonilor. Singurul leac în măsură să-i remedieze oarecum beteşugul – după recomandarea unui vraci – este să pună trup tânăr alături, „lângă sale ori coastă", „ca să-i încălzească sângele". Pentru aceasta sunt aduse de peste tot mereu alte fete în serai. Balaurul îşi întreţine viaţa, consumând-o pe-a nefericitelor victime. E o formă deghizată de canibalism, tortură şi mutilare (sparagmos), proprie iar imageriei demonice: „Nu trece mult şi acele fete tinere se ofilesc, se întunecă şi se răcesc la piele, până ce vine vremea de mor, ori se azvârl ele singure într-o gârlă, de le mănâncă racii. De aceea la o mie de stânjeni depărtare împrejur de Ormantâi, creştinii nici nu se ating de racii din baltă. Cum văd om acei raci, cum bat din foarfece. (Din nou, aşadar, simbolul infernal: antropofagie, tortură şi ciopârţire.)

Că asupra imaginaţiei scriitorului lucrează un tipar arhaic ne putem da seama şi la nivelul unde balaurul e împărăţia Otomană iar omorâtorul de dragoni, Ştefan-Vodă.

„Pattern"-ul ancestral se străvede în descrierea oştii turceşti şi a bătăliei de la Vaslui: …" foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete şi labe oare se târâie prin mlaştine".

— „Aşa de ţări au fost acele lovituri şi atât de neînduplecate (…) încât trupul balaurului a fost curmat în două"… „Zdrobirea aceea a balaurului se încreţea de zvârcoliri şi tresărea de gemete…"

Ca scenariul mitic să se întregească, Ştefan apare înaintea oştilor sale, călărindu-şi armăsarul alb înzestrat cu însuşiri miraculoase, înainte de începerea bătăliei ridică praporul. Pe el, e înfăţişat Sfântul Gheorghe, străpungătorul dragonului.

Urmele aceluiaşi arhetip le întâlnim şi în romanul *Creanga de aur*, deşi el nu istoriseşte o acţiune vitejească, ci absolut altceva. Kesarion Breb distinge în Vasilisia Irina o energie sălbatică a animalului de pradă. „Văzu în împărătească o putere aspră şi flămândă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte ca o lupoaică şi ca o patimă vie a măririi".

Ferocitatea animalică, ochii magului, obişnuiţi să vadă în orice fiinţă natura ei adevărată, dincolo de aparenţele înşelătoare, o surprind şi pe chipul principelui Constantin: „Breb îl privi ţintă citind patima neistovită în ochii lui sub fruntea îngustă, în gura întredeschisă, în care sticleau dinţii prin puful negru şi tânăr al bărbii. Era fiul lupoaicei. Era

aprig ca şi Vasilisa, mama lui, însă numai pentru desfătarea cărnii".

Lupul este un animal care face parte din fauna imageriei demonice. Pe parcursul romanului, puterea infernală, întruchipată de Constantin, capătă chiar numele balaurului, în patul nupţial, Maria are pentru o clipă iluzia că iubirea ei a eliberat de o vrajă rea fiinţa umană ascunsă sub pielea fiarei. După ce s-a simţit „că o jertfă din vechi şi întristate poveşti", e surprinsă că un tânăr „cu glas blând şi cu ochi de dragoste" poate să iasă „din acel înveliş de balaur fantastic". Curând îşi va pierde iluzia şi o auzim spunând: „Când vine asupra mea balaurul, mă simt pângărită până în fundul fiinţei".

Pe dragon îl evocă însuşi numele lui Constantin-Isaurianul (s.n.).

Între un plan mai general, fiara fabuloasă e însuşi Bizanţul. Poftele devoratoare care agită cetatea se dezlănţuie mai ales pe hipodrom. Acesta – spune Sadoveanu – „îşi zbuciuma mădularele de balaur subt liniştea senină şi eternă a lui Dumnezeu". Mulţimea adunată la curse e văzută colcăind de o patimă care o sălbăticeşte şi o aruncă pe treapta făpturilor monstruoase infernale: „Prostimea, zarafii, hetairele şi hoţii, oştenii încărunţiţi şi viclenii care stăteau la pândă şi patricii graşi şi neguţătorii neliniştiţi şi ceilalţi, slujitori de la aprozi până la marele papias care avea paza cetăţii şi a desfătărilor hipodromului şi purta chivără înaltă cu pană de bâtlan, toţi nu trăiau, în acea clipă, decât pentru răcnetul pe care-l vărsau cu gura şi-l holbau cu ochii, blăstămând şi lăudând în acelaşi timp".

Că nu e vorba de o simplă metaforă, ivită întâmplător sub condei, descoperim în alt loc; bogăţiile imense ale Bizanţului închipuie comoara pe care stă balaurul din basme. Sub fascinaţia licăririlor ei, noroadele flămânde coboară mereu către măreaţa cetate, izbind în *Poartă de aur*. Nu e o reprezentare comună a năvălirilor barbare.

Dacă împrejurimile mănăstirii Pantelimon poartă prin pacea locurilor insignele imageriei apocaliptice (platanii, hulubii, căţeaua alăptându-şi puii), Augusteonul participă la cea demonică în ciuda strălucirii sale. Maria, rămasă singură, aude păuni ţipând cu spaimă în grădinile palatului. Ridicându-şi privirile, vede pe fereastră marea „nălucind sub fulger şi căzând în prăpastia nopţii". O înfiorare a naturii vesteşte parcă fantomele împărăteşti cutreierând meleagurile unde au cunoscut altă dată „deliciile desfrâului" şi „sudorile morţii".

Iarăşi regăsim efectele torturii ca simboluri ale tehnicii, aşa cum

o concepe imageria demonică. Fantomele aparţin Kesarilor, „fără limbă, ori fără capete, ori schilavi de picioare şi mâini", ori „răsuciţi de venin".

Dar este oare Breb un omorâtor de dragoni? Nimic din purtarea să nu aminteşte de protagoniştii gestei eroice. Mai mult, în loc să salveze fecioară din ghearele balaurului, Breb i-o predă acestuia, magul fiind descoperitorul şi aducătorul Mariei la curtea Isaurianului.

Din punctul de vedere al interpretării *literare*, simpla identificare a umbrelor arhetipului într-o operă nu prea spune mare lucru, aşa cum putem iarăşi să constatăm. Relevantă e acea prezenţă care se manifestă în textura intimă a naraţiunii imprimându-i sensuri profunde, nesesizabile imediat. Numai aşa, lectura cu o astfel de perspectivă poate să îmbogăţească efectiv înţelesurile textului.

Reexaminând mai atent acţiunea romanului, ne dăm seama că ar trebui să căutăm dragonul în altă parte şi anume, în însuşi sufletul lui Breb. Balaurul e atracţia care îl împinge către Maria, adică iubirea pământească, identificată aici, în sensul credinţelor magului, cu libidinea sau pofta necurată, de esenţă demonică, în această lumină, Breb se dovedeşte a fi, la rândul său, un omorâtor de dragoni. Magul s-a destinat unei înalte misiuni spirituale care-i reclamă totala detaşare de cele lumeşti. El îşi ucide dragostea într-o luptă, nu mai puţin grea ca a lui Perseu sau Siegfried.

După ce află care sunt adevăratele relaţii între Maria şi Constantin, eroul rămâne singur, „împresurat de cercuri de întuneric". „Era – ne spune despre mag romancierul – într-un ceas de trudă lăuntrică şi ele răsucire pentru a domoli în el însuşi o fiară". Bătălia cu dragonul e un act ascetic de martirizare a trupului. Breb se osândeşte la post şi rugăciune, rămâne închis în chilia sa nouă zile (timp simbolic al unei re-naşteri). Când părintele Platon îl caută, Egipteanul arată „slăbit", cu „pleoapele obosite", dar „biruitor" („privirile-i luceau de foc lăuntric").

Totul se mută, precum vedem, în plan spiritual, *Creanga de aur* fiind numai formal un roman istoric, în realitate, el se depărtează simţitor de modelul „gestei eroice", tinzând către cel al hagiografiilor.

Figura magului corespunde imageriei apocaliptice şi desemnează din capul locului o fiinţă mult superioară oamenilor, înzestrată cu puteri divine. Breb posedă clarviziune, are o privire care pătrunde „statornică" dincolo de „faţa lucrurilor". Poartă semnul

aleşilor A (delta), litera magică, simbolul dumnezeirii („Pe fruntea lui, între ochi, gândul cel fără hodină săpase trei linii în chip de triunghi, care totdeauna stăteau înclinate una către alta.") E îmbrăcat în straie imaculate, strălucitor de albe. Călăreşte ca Iisus un asin, care are în plus darul vorbirii. Breb citeşte gândurile interlocutorilor, descifrează de la distanţă, după mişcarea buzelor, ce-i spune primul sfetnic în mare secret împărătesei, face chiar minuni, poruncind viforniţei, să stea sau să pornească iar.

Miturile alcătuiesc ansambluri asemănătoare cu gheme de lână întâieite. Un fir trage după el numeroase altele, încercarea de explicare a oricărui mit întâmpină aceeaşi dificultate; experienţa a făcut-o Flazer, de la care Sadoveanu a împrumutat titlul romanului său. Căutând explicaţia succesiunii preoţilor templului Dianei din Ancia, învăţatul englez a fost silit să-şi lămurească înainte o mulţime de alte rituri şi credinţe.

Interpretarea arhetipală a romanului *Creanga de aur* ne conduce către o imagine primitivă care-i ordonează mai adânc structura. E vorba de mitul „amneziei şi recăpătării memoriei pierdute".

Matsyndranath, unul din cei mai populari învăţători yogini din evul mediu indian – ne spune Mircea Eliade (*Aspects du mylhe*) – se îndrăgosteşte de regină Ceylonului şi, instalat în palatul ei, uită cu desăvârşire cine era. Discipolul său Goraknâth, înţelegând că pe magistru îl pândeşte astfel moartea, reuşeşte să pătrundă la el, deghizat în dansatoare, şi prin cântece enigmatice să-l facă a-şi reaminti adevărata identitate.

Simbolistica povestirii acesteia – ne asigură Mircea Eliade – revine frecvent în mitologia indiană. Chandogya-Upanishad (VI, 14, 1 – 2) istoriseşte ce i s-a întâmplat unui om, legat la ochi de nişte bandiţi, transportat afară din oraş şi. abandonat într-o regiune pustie. Victima rătăceşte strigând: „Am fost adus aici cu ochii legaţi"; „am fost lăsat aici cu ochii legaţi".

Cineva îl aude şi-i vine în ajutor. Salvatorul scoate legătura de pe ochii nefericitului, care, aflând în ce direcţie se găseşte oraşul, reuşeşte să ajungă singur acasă. După Cankara, comentatorul acestui pasaj, aventura omului legat la ochi reprezintă îndepărtarea de fiinţă (atman-brahman) şi căderea în captivitatea trupului. Hoţii sunt ideile false, privitoare la „merit" şi „nemerit", iar legătura de pe ochi, iluziile

datorite ataşamentelor noastre (în cazul respectiv, ale omului pentru soţia şi copiii săi).

Tot aşa, mezaventura lui Madsyendranâth se datorează „uitării", asimilată „morţii", şi „salvarea", „trezirii", adică redobândirii imortalităţii. Ceea ce a păţit magicianul, dând ascultare poftelor fizice (dragostei), figurează simbolic căderea spiritului nemuritor (şinele – îtman, purusha) în circuitul existenţelor. Faptul a fost posibil numai prin amnezie (uitarea naturii adevărate a fiinţei). Deznodământul fericit are loc printr-o anamnesis – recăpătare a memoriei pierdute.

În general – ne spune Mircea Eliade – „literatura indiană foloseşte imaginea de legare, înlănţuire, de captivitate sau de uitare, de neştiinţă său somn, pentru a desemna condiţia umană, şi dimpotrivă, imaginea de eliberare din lanţuri şi din sfâşiere a vălurilor (sau de înlăturare a unei legături de pe ochi) sau de memorie, rememorare, trezire, sculare din somn etc, pentru a exprima abolirea (ori transcenderea) condiţiei umane, libertatea, izbăvirea (moska, mukti, nirvāṇa" etc).

Aceeaşi simbolistică o regăsim şi la Greci – arată tot el. În mitologia lor, Somnul şi Moartea – Hypnos şi, Thanatos – erau fraţi gemeni. Trecerea râului Lethe provoacă pierderea memoriei. Morţii, locuitorii Infernului, sunt cei care au „uitat".

Prin opoziţie, Mnemosyna, zeiţa Memoriei, sora lui Kronos şi Okeanos, este mama muzelor şi are – după Hesiod – darul omniscienţei. Graţie fiicelor acestei divinităţi importante, poetul este „omul care-şi aminteşte", cunoaşte, că Homer, „începuturile", „genealogiile". El cântă apariţia lumii, naşterea zeilor şi a umanităţii, adică are acces la realităţile primordiale. Fiindcă „se uită", trecutul e asimilat morţii. A-ţi „aminti" înseamnă a putea coborî pe tărâmul ei şi a reveni liber înapoi. Actul reprezintă practic marele privilegiu al frecventării lumii „de dincolo". Pytagora era considerat un om cu însuşiri cvasi-divine, fiindcă-şi amintea perfect existenţele sale anterioare. Socrate socotea că misiunea sa este de a-i „trezi" pe oameni. Pentru Platon, a trăi „inteligent", adică a înţelege adevărul, înseamnă înainte de toate a-ţi reaminti o existenţă neîncarnată, pur spirituală.

Căzând în viaţa terestră, sufletul „uită" lumea ideilor, de unde provine. Doctrinele gnostice postulează, toate, aspiraţia umană către o origine anterioară, divină, păstrată vag în memorie; teologii creştini

vor numi aceasta *anamnesis*, „nostalgia paradisului".

Acum putem vedea clar că experienţa iniţiatică a lui Kesarion Breb în Bizanţ repetă scenariul mitului uitării şi redobândirii memoriei pierdute. Ca Matsyndranath, magul dac îndrăgostindu-se de împărăţiţa Maria, nu mai ştie cine este el, a pierdut din minte faptul că a fost trimis la curtea bazileilor ca să studieze comparativ „noua religie", creştinismul.

Breb, cedând atracţiei către Maria, îşi neglijează înalta misiune spirituală; el părăseşte o atitudine superioară, contemplativă, trecând la acţiune şi amestecându-se în intrigile tronului.

Intervine însă actul de *anamnesis*; el are loc după un autentic ritual. Magul îşi dă osânda recluziunii şi nu doarme nouă zile (de trei ori câte un ciclu perfect).

Să reţinem că principalul în actul său ascetic este *veghea*, adică o operaţie mistică de *trezire*. Spiritul îşi reaminteşte originea sa divină şi poate ieşi astfel din captivitatea trupului său, cu alte cuvinte, biruie imboldurile afective.

Părintelui Platon, Breb îi explică astfel lucrarea pe care a săvârşit-o: „Desfăcându-mă de tot ce atârnă şi întunecă, m-am dus să văd" (iată-l revenind la simbolistica omului legat la ochi, Chandogya Upanishad).

Când îşi ia rămas bun de la Maria, în singura şi ultima lor întâlnire, Breb îi împărtăşeşte şi ei semnificaţia simbolică a actului său. Dragostea pământească odată biruită, unirea în spirit are ca rod o substanţă imuabilă şi inalterabilă, ca Opera Magna din doctrinele ulterioare ale alchimiştilor: „Iată, ne vom despărţi. Se va întâmpla mai mult decât atât, când se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit prin foc, *e un aur care va luci în sine, în afară de timp*" (s. n.).

Se cade să revenim acum şi la *Zodia Cancerului*, unde spuneam că mitul omorâtorului de dragoni nu prea pare să articuleze structurile profunde ale romanului.

Avem de-a face oare şi aici cu un alt arhetip? De fapt, *Zodia Cancerului* nici nu este o „gestă eroică", ci o poveste de dragoste. În privinţa aceasta, suferinţele prin care trec personagiile principale amintesc aventurile tuturor amanţilor nefericiţi, de la Hero şi Leandru, până la eroii romanului grec. Domniţa Catrina (amănunt semnificativ)

nu se mai satură citind istoria celor doi iubiţi Theaghene şi Haricleea, supuşi atâtor încercări, şi poartă permanent cartea asupra ei, ascunsă sub pieptar, ca pe un talisman.

Paul Georgescu a observat o astfel de similitudine grăitoare, referindu-se la *Romeo şi Julieta* (*Destinul Interior*. *Polivalenţa necesară*). El a remarcat şi că dragostea *ia*, pentru Ruşeţ, forma unei „pasiuni devoratoare „ce se dezvoltă ca un cancer psihic, distrugând echilibrul personalităţii".

Există, însă un prototip al victimelor acestei forme de iubire*; Romeo şi Julieta* nu face decât să reia un motiv prezent în numeroase alte opere literare precedente. El are la origine mitul „amorului-pasiune" şi cel care l-a întruchipat primul a fost *Tristan*.

Până a o întâlni pe Domniţa Catrina, Alecu Ruşeţ a avut multe aventuri amoroase şi de isprăvile lui pomeneşte chiar Miron Costin. Beizadeaua a fost pârât până şi la Poartă pentru numeroasele fete răpite şi case stricate, în această direcţie seamănă cu Don Juan. Iniţial, el nu o iubeşte din cale afară pe domniţa Catrina; în sentimentele prinţului se amestecă şi o dorinţă de răzbunare: a-i face rău lui Duca, uzurpatorul tatălui său. Dar curând, Ruşeţ îşi simte inima cuprinsă de o dragoste tiranică, aşa cum n-a mai cunoscut vreodată. Eroul intră sub o adevărată robie amoroasă; nici nu-l părăseşte bine domniţa şi simte o nevoie chinuitoare de a o revedea cât mai curând. Cheltuieşte multă ingeniozitate şi un mare curaj pentru nişte întrevederi fugare, punându-şi în primejdie viaţa ca să le obţină.

Esenţial în mitul lui Tristan este *filtrul magic*, simbolul fatalităţii tragice a iubirii. După întâlnirea pe care Măgdălina i-o mijloceşte, „Ruşeţ – ne spune Sadoveanu – rămase ameţit şi străpuns. Abia într-un târziu îşi dădu seamă că afară au sunat voci şi dumiri de roate, într-adevăr, plecase şi trebuie negreşit s-o mai: vadă, căci începea a o simţi în inimă şi-n sânge, *parcă i-ar fi dat să beie un venin de dragoste*" (s. n.).

Cum Ruşeţ cade sub robia „amorului-pasiune", o stranie atmosferă de „roman curtean" se infiltrează în *Zodia Cancerului*. Prinţul, bărbat cu o vastă experienţă erotică, bazată mai ales pe impetuozitate, acceptă fără să crâcnească întreg ritualul vasalităţii amoroase trubadureşti, acel provensal *doamnei* sau *domnoi*. Domniţa e înălţată pe treapta supremei suveranităţi, Ruşeţ devine un „cavaler servant": „ce pot să-ţi spun eu, decât că-ţi pun viaţa mea la picioare" –

atâta reuşeşte să îngaime. Îngenunche şi sărută picioarele domniţei încălţate în conduri de marochin roşu, apoi rămâne jos, cu fruntea plecată. Puţin mai târziu adaugă tot în spiritul vasalităţii amoroase: „Porunceşte şi voi face întocmai".

Catrina îşi ia în serios rolul Doamnei suverane şi pecetluieşte astfel domnoi-ul: „Sărută-mi mâna, zise ea zâmbind. Nu face decât ce-ţi poruncesc". Vasalitatea amoroasă curteană e rezumată comic de credinciosul lui Ruşeţ, Vâlcu Bârlădeanu: „Atuncea-i bine, măria-ta. Ne cheamă – venim. Ne spune să ne ducem – ne ducem". „Aicea, nu-i cum vrem noi; facem după poruncă…"

Ruşeţ respectă ceea ce se înţelegea iniţial prin *cortezia*, adică legile amorului curtean (loys d'amors): *secretul*, *răbdarea şi măsura*, întâlnirile prinţului cu domniţa au loc în mare taină şi graţie unor viclenii, menite să descurajeze orice indiscreţie. Secretul îl cunosc doar complicii celor doi amanţi, Măgdălina ţiganca şi credinciosul Vâlcu Bârlădeanu. (E adevărat că Ruşeţ se confesează unchiului său: stareţul Teofan şi abatelui de Marenne, dar amândoi sunt feţe bisericeşti şi nu vor destăinui nimănui, niciodată, mărturisirile care le-au fost făcute.)

Oricât l-ar costa această, prinţul rabdă să stea departe de Catrina, până când ea îi îngăduie să o vadă.

În sfârşit, (măsura) fostul libertin se mulţumeşte cu câteva scurte îmbrăţişări şi sărutări grăbite la mari distanţe de timp, relaţiile îndrăgostiţilor rămânând caste.

Beizade Ruşeţ face, în cel mai autentic spirit trubaduresc, apologia *Doamnei Unice*. Când abatele încearcă să-l consoleze spunându-i: „Dumnezeu, iubite prietene, a înmulţit neamul Evei, prevăzând, în marea lui înţelepciune, suferinţe ca ale domniei-tale", amantul nefericit răspunde, „cu zâmbet strâmb": „Domnule de Marenne, pentru mine domniţa Catrina e singura femeie pe lume". La cuvintele „cu toate acestea ai ştiut şi de existenţa altora" declară: „Nu-mi mai pot aduce aminte de niciuna".

Tristan simulează nebunia pentru a putea ajunge în preajma Isoldei şi a-i reaminti că jurase să-l urmeze oriunde ar chema-o. Dar demenţa, el nu o consideră un simplu vicleşug, ci o facultate a sa, superioară. Această nebunie (din dragoste) se va dovedi – spune Tristan – „o mare înţelepciune", „Tel me tiendra pour assoti qui sera moins sâge que moi, tel me croirâ fou qui aura plus fou dans să

maison" (versiunea Joseph Bedier).

Şi Ruşeţ ajunge „nebun de dragoste", chiar la modul propriu. Când aude că Duca a poruncit ca Domniţa să fie închisă în mănăstirea de maici a Sfintei Mării, sub regim penitenciar, îl cuprind furiile. Ochii înflăcăraţi îi cresc în orbite şi începe „să izbească ameninţător spre pereţii goi, făcând semne cu pumnii strânşi". Apoi, pierzându-şi orice demnitate, prinde „a-şi smulge părul şi a-şi rupe hainele", în faţa abatelui.

Mai târziu, nerăbdător să ducă la îndeplinire planul eliberării domniţei, „umblă prin chilie fără astâmpăr ca o fiară în cuşcă" şi are acelaşi „râs strâmb şi slăbit", care-l sperie pe Bârlădeanu. Vâlcu face reflecţia lui Tristan, mormăind-o însă, cu sens ironic: „Nebunia îmbracă strai de înţelepciune".

Către sfârşitul romanului, toate actele eroului trădează pierderea raţiunii sub efectul pasiunii erotice. Tentativa de răpire a Catrinei din mănăstirea de maici e o curată nebunie. Răpirea mirelui, la nunta domniţei, alta şi mai mare, care-i aduce eroului pieirea.

Toţi sunt încredinţaţi că acum Ruşeţ şi-a ieşit într-adevăr din minţi. Aşa îi explică lui Duca hatmanul Buhuş fapta nesăbuită a prinţului: „Se pare că Alecu beizade s-a tulburat şi s-a rătăcit cu desăvârşire. Când a văzut că-l ajung din urmă ostenii măriei Tale, a prins a bate cu latul sabiei într-ai lui, ca să-i oprească: să facă faţă. Aceia însă nu erau nebuni ca el (...) Atuncea acest nebun a rămas singur şi-a făcut faţă, ca un lup rău. Strigă de departe la el un slujitor al său: măria-ta, încalecă şi fugi, că te prăpădeşti! El a început să râdă. A tras sabia. O cumpănea în stânga şi-i cerca ascuţişul cu dreapta".

Pentru a fi adus la curte, slujitorii domniei au trebuit să-i lege mâinile şi să-i cetluiască gura, ca nebunilor furioşi, căci – zice hatmanul – „încleştează cu unghiile şi rupe cu dinţii".

Mitul iubirii nefericite dintre Tristan şi Isolda poate fi interpretat în sensul imediat ca o figurare a *fatalităţii amorului*. Loviţii de săgeata lui Cupidon, îndrăgostiţii nu pot face nimic împotriva pornirii care-i mână unul către celălalt. La fel, după ce au băut filtrul magic, Tristan şi Isolda simt o atracţie reciprocă irezistibilă. Orice obstacol (jurământul de fidelitate, onoarea, viaţa în sălbăticie, primejdiile, osânda bisericii) cade în faţa amorului-pasiune. El este mai tare ca moartea, amanţii preferând să piară împreună decât să trăiască

despărţiţi, într-o măsură, fatalitatea aceasta o regăsim şi în *Zodia Cancerului*, deşi, la sfârşit, piere numai Ruşeţ. Şi aici iubirea ia înfăţişarea unui destin tragic care-i urmăreşte pe ambii îndrăgostiţi, împotriva unirii domniţei şi prinţului se înverşunează forţe cu mult deasupra lor: ura între familii, planurile politice ambiţioase ale lui Duca, dornic de a ajunge şi hatmanul Ucrainei, intrigile diplomatice şi boiereşti. Simbolul cel mai expresiv al unei atare situaţii e partida de şah", pe care o joacă abatele cu Sultanul, având că miză capul lui Ruşeţ. Avea perfectă dreptate G. Călinescu să sublinieze valoarea dramatică a episodului; fiorul fatalităţii trece prin el.

Dar mitul lui Tristan cunoaşte şi o altă interpretare: După o lucrare care a făcut vâlvă la vremea ei (Denis de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*...), povestea cavalerului de Loonois şi a principesei irlandeze constituie o glorificare a „amorului-pasiune", întreţinut şi intensificat numai prin obstacole. Acesta e sensul simbolic al spadei aşezate de Tristan între el şi Isolda. O astfel de iubire îşi caută piedici şi, în lipsa lor, le creează singură. Denis de Rougemont dezvăluie un substrat religios pe care-l ascunde „amorul curtean" sau trubaduresc (erezia caţără, foarte răspândită în Provence, obiect chiar al cunoscutei cruciade împotriva Albigenzilor.) Ei propovăduiau, întocmai ca bogomilii, o credinţă maniheică, scoasă din îngemănarea zilei cu noaptea; Ahriman (lumina spiritului) s-ar afla în captivitatea lui Ormudz (întunericul, materia).

Lumea ar fi creat-o Satan, nu Dumnezeu. Tot Arhanghelul răzvrătit a făurit o femeie de o frumuseţe fără seamăn spre a-i atrage cu farmecele ei şi pe alţi îngeri alături de dânsul, ceea ce s-a şi întâmplat.

<Notă>

„Încă o ciudată apropiere! Tristan e eroul unor mituri celtice, în care adesea regina-zână ajunge să fie disputată la o partidă de şah.

</notă>

Astfel, spiritul a ajuns să fie divizat şi încorporat în sexul frumos. Divinizând femeia, Catarii iubeau duhul celest prizonier în ea, refuzau dragostea trupească şi urmăreau prin exaltarea erotică, asemănătoare „entuziasmului" platonician (răpire de către o forţă exterioară), contopirea cu spiritul, regăsirea unităţii originare.

Tristan ar fi – după Denis de Rougemont – un mit „tanatic". El

ascunde tocmai dorul inevitabil de moarte conform eschatologiei catare, care năzuieşte să găsească izvorul luminii în adâncurile nopţii (nefiinţa, moartea).

„Amorul-pasiune" s-ar caracteriza aşadar printr-o voluptate a suferinţei.

Ceva din formele lui ciudate vom avea surpriza să descoperim şi la prinţul moldav. Tot Paul Georgescu a observat primul această: „Ruşeţ – ne atrage el atenţia – se putea îndrăgosti de oricare altă fată şi, deci, iubirea beizadelei s-ar fi sfârşit, în oricare alt caz, cu căsătoria etc. (...) Ruşeţ a ales dintr-o infinitate de cazuri posibile unicul imposibil (...); el nu alege iubirea, ci dezastrul (...); el nu e victima unei situaţii tragice (ca Romeo), ci creează situaţia pentru a-i fi victimă" (ca Tristan, n.n.).

Prinţului – ne spune Sadoveanu – „Îi plăcea chiar să-şi desfăşoare suferinţa cu cruzime". „Este de necrezut ce mi se întâmplă, cu toate acestea spun adevărul – îi şopteşte el abatelui de Marenne. Am pe mine cămaşa lui Nessus".

Mărturiseşte de asemeni căutarea extincţiei prin iubire: „Vei înţelege şi mai bine – spune tot în aceeaşi convorbire – că moartea mea eu n-o aştept atât de la strălucitul împărat-Padişah, cât de la o umbră care-mi zâmbeşte în toate visurile nopţilor mele".

Domnul de Marenne îşi dă seama că prinţul „merge spre pieire". Elocventă e reflecţia pe care o face cu un asemenea prilej: „Se grăbeşte, gândea abatele. Turcii au dreptate; fatalitatea ne apasă şi ne îmbrânceşte în prăpastia eternităţii"".

<Notă>

„Denis de Rougemont relevă punctele comune ale amorului catar, trubaduresc, cu mistica orientală (arabă).

<Notă>

Trecând la *Baltagul*, sarcina noastră e uşurată considerabil datorită lui Al. Paleologu, care a adus o modificare fundamentală în exegeza romanului arătând cu lux de amănunte că acţiunea lui respectă exact scenariul mitului Isis-Osiris. Nechifor Lipan e omorât ca şi divinitatea solară egipteană; Vitoria, soţia sa, deopotrivă cu Isis, porneşte în căutarea dispărutului, însoţită de fiul ei Gheorghiţă, recte Horus, şi descoperă cadavrul baciului dezmembrat. Întocmai aşa fusese ciopârţit leşul lui Osiris în paisprezece bucăţi, risipite de Seth pe tot întinsul Egiptului.

Ca Isis, Vitoria recompune cu grijă corpul lui Nechifor Lipan şi organizează înmormântarea acestuia, conform riturilor funebre tradiţionale.

Al. Paleologu subliniază că până şi câinele, Lupu, are corespondentul său mitic în Anubis. Egiptenii şi-l imaginau ca având o figură animalieră, canină, şi îndeplinind un rol „psihopomp", adică de însoţitor al omului în călătoria spre celălalt tărâm. Mai mult, Horus şi Anubis sunt reprezentaţi purtând, primul, un beţigaş, iar al doilea, o teslă. Firește, şi obiectele acestea sunt identificabile în romanul lui Sadoveanu. Beţigaşul alb (la grande magicienne, după Al. Moret, *Mystère se egiptiens*) îl putem recunoaşte în mina Vitoriei, care scurmă cu el duşumeaua primăriei de la Suha – observă Al. Paleologu. Cât priveşte tesla, nu e nevoie de prea multă fantezie ca să vedem în ea o „toporişca" şi să o considerăm echivalentul unui baltag.

Până şi „lăvicerul vârstat negru şi roşu", aşternut peste racla lui Lipan, reprezintă pielea de animal (panteră) cu care Isis a învelit cadavrul lui Osiris.

Analogiile semnalate de Al. Paleologu sunt incontestabile şi revelatoare în cel mai înalt grad, iar aprinderea cu care ni le înfăţişează comentatorul, cuceritoare. Atingem, neîndoios „substratul mitic al romanului, privindu-i acţiunea ca pe un scenariu iniţiatic. Mai ales episodul coborârii lui Gheorghiţă în râpa unde se află rămăşiţele tatălui său ne înfioară printr-o grandoare sumbră, atunci când Al. Paleologu îi dezvăluie episodului echivalentul arhetipal, acel *descensus ad inferos*, probă obligatorie a virilităţii, moarte şi înviere magică, după modelul osirian.

Şi alte, alte asemenea paralelisme se vădesc fericite şi eliberează înţelesuri adânci, nepercepute până acum, scoţând din banalitate însăşi interpretarea literaturii lui Sadoveanu.

Mă întreb, însă, dacă într-adevăr mitul lui Osiris „se suprapune cu subiectul *Baltagului în chip desăvârşit*, *până în cele mai mici amănunte* (op. cit., pag. 105). Exagerarea ţâşneşte indubitabil din natura entuziastă şi uşor inflamabilă a comentatorului, care, pe parcurs, înregistrează singur destule neconcordanţe. În primul rând nu învie Osiris, adică baciul asasinat, ci doar fiul său Gheorghiţă (Horus) şi sub o formă simbolică, „poetizată", „cantabil", literar „lamentabilă" – zice Al. Paleologu însuşi. („Sângele şi carnea lui Nechifor Lipan se

întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări").

Apoi, nici măcar răzbunarea împotriva lui Seth – căruia Horus îi dă foc, nu e exercitată în roman de substitutul său Gheorghiţă. Ucigaşul Bogza moare „sugușat" de câinele lui Nechifor Lipan, respectiv Anubis. Bineînţeles că şi numeroase alte detalii nu concordă: Unde e scorpionul care-a muşcă pe Horus, provocându-i moartea? Dar copacul crescut. peste cufărul cu cadavrul lui Osiris? Şi problema absenţei, la remembrarea zeului, a organelor sale reproducătoare? Al. Paleologu are destul humor ca să nu ia chiar în serios sentinţa „suprapunere exactă" şi să împingă până la ultimele detalii omologia unui roman ţărănesc realist cu complicatul mit osirian. Cred că tocmai ca prevedere pentru amatorii de atari verificări a aşezat drept moto în fruntea capitolului 4 al cărţii sale, savurosul citat din Baudelaire: „Mon cher, repond îl d'une voix douce, je viens de decouvrir de nouveaux renseignernents tres curieux sur le mariage d'Isis et d'Osiris.

— Que le diable vous emporte! qu'Isis et O-siris fassent beaucoup d'enfants et cu'ils nous foutent le paix".

Şi oare, de ce ar trebui neapărat că schema epică a romanului *Baltagul* să se reducă strict la scenariul mitului osirian? în materia aceasta – aşa cum am mai spus şi se ştie – dăm mereu peste nesfârşite împletiri. Osiris se înrudeşte cu Adonis, Atys şi Dionysos. Însuşi Al. Paleologu scrie: „există o fundamentală omologie între toate miturile morţii şi regenerării, dincolo de onomastică, atribute şi forme; în oriental şi mediteraneean, cu repercusiuni şi în zonele septentrionale, aceste mituri s-au întrepătruns, s-au contaminat şi s-au substituit nu odată" (op. cit.). De aceea nu ne-am simţi împinşi să respingem orice legătură între *Baltagul şi Mioriţa*. Al. Paleologu ajunge şi el ulterior să găsească întemeiată în mare măsură interpretarea morţii ciobanului ca pe un omor ritual (Th. D. Speranţia, H. Sanielevici). „Ceea ce trebuie spus şi subliniat, în modul cel mai apodictic – simte nevoia să precizeze – este că în orice cult sau ritual misteric este vorba de tema morţii şi reînvierii, prin urmare, mutatis mutandis, orice ritual misteric, reproduce în ultimă instanţă scheme osiriene".

Dar chiar dacă ar fi o „antimioriţă", cum îl consideră Al. Paleologu, prin chiar faptul acesta, romanul trebuie să păstreze o legătură structurală între el şi baladă, câtă vreme urmăreşte să o contrazică punct cu punct. Ce trebuie să înţelegem atunci, literar

vorbind, prin „paravan”? Cum ar fi practic aşa ceva, *Mioriţa* în raport cu adevăratul model mitic al cărţii? Neimplicând profund creaţia artistică? Dar cum ar reuşi să o lase absentă, independentă, o construcţie antitetică? Lucrul e imposibil. Şi apoi să nu uităm că oricât de exact şi-ar suprapune acţiunea pe scenariul mitului osirian, *Baltagul* rămâne vin roman „realist”.

Aceasta înseamnă că are loc în el, neapărat, o *defazare*, o adaptare a elementelor fabuloase la regimul verosimilităţii, al datelor vieţii curente. Pentru a respinge, în asemenea condiţii, apropierea de baladă, motivul deosebirii unor amănunte (ciobanul Mioriţei e un tânăr, necăsătorit, aproape adolescent. Nechifor Lipan are nevastă şi copii etc) nu prezintă, credem, destulă greutate. Fiindcă cineva poate, la rândul lui, să obiecteze: Vitoria nu e soră cu Nechifor, ca Isis, pe el l-au sfâşiat sălbăticiunile, în timp ce trupul lui Osiris a fost ciopârţit anume de Seth ş.a.m.d. În cadrul ambianţei rurale şi facturii realiste a naraţiunii sale, putea Sadoveanu oare să imagineze o crimă sadică, împinsă până la dezmembrarea victimei? Sau să-l bage întâi pe Lipan omorât într-un cufăr şi să încredinţeze ambalajul acesta sinistru apelor Bistriţei? Bineînţeles că nu! mai *firesc*, mai *credibil* era ca oierul să fie pălit cu baltagul şi împins într-o râpă, fiarele urmând a avea grijă de rest. A intervenit aici condiţia *realistă*, spre deosebire de mit, şi a avut loc procesul fatalei *defazări*, pe care orice interpretare din unghiul teoriei arhetipurilor nu o poate ocoli, dacă vrea să fie într-adevăr „critico-literară”.

Altfel riscă să rămână la nivelul antropologic sau strict istorico-religios.

Într-o naraţiune realistă verosimilitatea constituie o condiţie sine qua non. Eroii miturilor sunt însă divinităţi, care posedă însuşiri supraomeneşti şi pot săvârşi oricând, cu uşurinţă, miracole.

„Defazarea” presupune tocmai trecerea acestor personagii şi acte pe treptele „mimesis-ului inferior”, după clasificarea lui Aristotel. Eroii devin fiinţe ca toţi oamenii, iar faptele lor nu mai contrazic legile naturale. Astfel zis, mitul apare deghizat sub haina vieţii zilnice, dovedindu-şi persistenţa exclusiv prin caracterul repetitiv al unor situaţii privite însă sub un unghi analogic foarte larg.

În contact cu arhetipul, cititorul tresare – spune C.G. Jung – realizând adesea inconştient o compensare exemplară a unei veşnice

tensiuni pe care o trăieşte sufletul uman. A descoperi şi lumina scenariul mitic într-o operă literară nu este o îndeletnicire exclusivă a criticului literar. O poate săvârşi practic şi psihanalistul, istoricul religiilor ori etnologul. Criticul începe să-şi spună cu adevărat cuvântul tocmai în procesul „*defazării*". Acolo, interpretarea se deplasează din planul general antropologic în cel specific literar, pentru că intervine viclenia sau artă (cum vrem să-i spunem), prin care mitul, păstrându-şi înţelesurile fundamentale, originare, izbuteşte să îmbrace haina unei ficţiuni verosimile.

La Sadoveanu, facultatea aceasta este extraordinară. Nimic în *Baltagul*, de pildă, nu apare forţat; ascultăm o întâmplare posibilă oricând în viaţa păstorească, o crimă care ar putea figura poate foarte bine la rubrica „faptelor diverse", dacă i-ar lipsi micul fragment senzaţional: o femeie neştiutoarei de carte, o simplă munteancă, înzestrată cu talente detectiviste, îi descoperă pe asasini.

Dar Sadoveanu reuşeşte să transforme acest caz judiciar banal într-un scandal cosmic. Cu o fineţe fără pereche, romancierul istoriseşte astfel lucrurile, încât prin ţesutul epic realist, şi mereu perfect motivat (etnic, social, psihologic) să transpară mitul şi situaţiile arhetipale.

Exemple *de* acestea am dat destule până acum, citându-l pe Al. Paleologu, lăvicerul vârstat negru şi roşu, pus peste racla lui Lipan, sugerând o blană de panteră, beţigaşul din mina Vitoriei etc. Am reţinut numeroase altele, comentând romanele *Fraţii Jderi*, *Nunta Domniţei Ruxânda*, *Zodia Cancerului* sau *Creanga de aur*. Un cuvânt, o anume direcţie dată plăsmuirilor imaginaţiei, o convergenţă de similitudini atrag atenţia asupra încărcării simbolice a textului. Proza rămâne realistă, plastică, exactă, colorată, dar dă sentimentul că vorbeşte şi de ceva secret, ascuns îndărătul sensului imediat al cuvintelor.

Înţelesurile acestea criptice, trimiţătoare la substratul mitic al naraţiunilor, sunt sădite intenţionat de Sadoveanu sau răsar singure, fără voie, sub pana lui? Iată o întrebare delicată căreia Al. Paleologu îi dă – cât priveşte *Baltagul* – un răspuns categoric: „Ne pare în afară de orice dubiu că Sadoveanu a transpus în romanul său în mod deliberat şi cu bună ştiinţă toate aceste elemente ale scenariului osirian". Dar ceva mai încolo se vede silit să facă precizarea că efectul „multiplicator

în profunzime" al realului pe care-l exercită asupra operelor literare miturile încorporate de ele „se produce mai cu seamă când simbolismul e mai mult sau mai puţin criptic şi ambiguu, nu trasat conform unui program vizibil, ci dimpotrivă, cu aproximaţie, ca la Shakespeare, Melville sau Dostoievski. Simbolismul declarat hotărniceşte opere în chip sărăcitor, afară de cazul în care intenţia e profund parodistică, de exemplu în *Ulysses* al lui Joyce" (ibid.).

Baltagul s-ar salva de la faptul reprobabil că tratează mitul „programatic" „total", „cu o evidenţă izbitoare" pentru următoarele două motive: 1) „Disimulează" scenariul morţii şi resuscitării lui Osiris prin „falsa pistă" a Mioriţei. 2) Reţinând mai ales aspectul „iniţiatic" al mitului, intenţionalitatea convine funcţiei „pedagogice", „propedeutice" conferită de autor romanului.

Al. Paleologu nu are nicio îndoială că Sadoveanu a făcut totul cu bună ştiinţă. Se poate susţine însă cu destul temei şi contrariul. *Mioriţa* are la origine, probabil, un mister care aparţine ritului osirian, aşa cum recunoaşte însuşi criticul. Atunci de ce s-ar fi petrecut neapărat o „disimulare" şi nu o înrudire firească?

Cum apoi, numai prin atribuirea unui rol „iniţiatic" şi „pedagogic" romanului, el şi-ar câştiga, totuşi, o valoare *literară foarte ridicată*, riscul lui de a deveni tezist dispărând?

Şi ce se întâmplă cu alte cărţi ale lui Sadoveanu? Cum a fost încorporat acolo mitul, conştient sau nu?

Problema e prea gingaşă ca să poată fi rezolvată printr-un răspuns categoric şi tranşant. C.G. Jung pune în paranteză, (am văzut), operele rezultate dintr-o manieră de creaţie „psihologică", adică produse în chip „intenţionat". Chiar ele însă – arată psihologul ulterior – s-ar putea adesea să-i dea artistului numai iluzia de a le fi făurit liber, fără nicio constrângere datorată „inconştientului colectiv", complexelor autonome", „arhetipurilor". Presiunile lor, ne-a învăţat psihanaliza, pătrund sub cele mai variate deghizamente în conştiinţă. Artistul crede că lucrează liber, dominându-şi materia; dar, nu o dată, fără voia lui, e purtat de „impulsuri creatoare" obscure, care ascund tocmai universul dorinţelor refulate în inconştient. Are impresia că înoată – ne spune Jung –, când în realitate îl împinge un curent subteran.

Pe de altă parte, nici complexul autonom nu scoate la lumină creaţia în manieră vizionară chiar aşa cum o cunoaştem, adică ţâşnind

sub pana autorului, gata înarmată, ca Minerva, din capul lui Jupiter. Artistul are doar sentimentul opresiv al prezenţei imaginii originare în sufletul său. Apelând la simbolurile care i se par că ar exprima-o mai bine, *modelându-le*, intră sub influenţa forţelor „inconştientului colectiv". Dar aceasta este un proces foarte complex: voinţa artistului luptă cu imperativele arhetipului şi ele i se supun adesea, îmbrăcând o mască, dându-i creatorului iluzia că şi-a biruit pornirile tulburi, imprimându-le o formă.

Datele mitului, ţesătura simbolurilor lui suferă tot felul de modificări spre a căpăta viaţă artistică. Numai un anumit cadru al activităţii fantastice rămâne astfel prefixat şi lucrează ca un tipar, care scoate la iveală nenumărate plăsmuiri înrudite. Oricum, atât intervenţia eului creator conştient, cât şi a celui inconştient se face simţită în toate marile opere artistice.

La Sadoveanu am vorbit până acum mai mult de felul în care imaginea originară îşi manifestă parcă, prin propria-i voinţă, prezenţa. Merită să examinăm puţin şi momentele în care autorul controlează evident intenţiile arhetipurilor şi le regizează aşa cum crede el de cuviinţă.

Nu de puţine ori se întâmplă aşa ceva în *Zodia Cancerului*, *Nunta Domniţei Ruxânda*, *Fraţii Jderi* sau *Nicoară Potcoavă*.

O formă incontestabilă de luminare deliberată a corespondenţelor mitice este sublinierea lor prin repetiţie. Autorul „dezvoltă" o analogie, răsărită – poate – fără voia lui, dar speculată apoi vizibil. Aşa e cu gustul domniţei Catrina pentru povestea nefericiţilor amanţi, Theaghene şi Haricleea, reamintit de câteva ori.

La fel, Sadoveanu insistă asupra analogiei: balaurul = împărăţia Otomană, sauroctonul = Ştefan-Vodă. Cuviosul Nicodim o enunţă la începutul romanului, când îi explică Măriei Sale *vedenia Teologului*. Apropierea apare iar sub forma profeţiei pe care o face schivnicul din peştera de lângă Izvorul Alb, cu prilejul vânătorii domneşti, în sfârşit, o reîntâlnim materializată în episodul bătăliei de la Vaslui. După ce a sugerat că Suleiman-Beg are sânge rece, ca reptilele, autorul acumulează referinţe despre natura „spurcată", „diavolească" a personajului; Mehmet Sultanul, „neputându-l suferi în apropierea sa, l-a trimis în surghiun. (…) la marginea împărăţiei. Ipoteza dispariţiei monstrului e privită cu satisfacţie. Sultanul, dacă ar auzi asemenea

veste, ar spune – crede a şti naratorul: „Eh! mai bine şi mai curat în lume este fără acea dihanie pe care am lepădat-o din faţa noastră”.

Când Suleiman-Beg cade străpuns de jungherul lui Botezatu, „un sânge puturos se împrăştie sub el ca o baltă neagră”.

Romancierul apăsa vădit pe similitudinile între personajele romanului „Nicoară Potcoavă” şi eroii basmelor: hatmanul îi spune fratelui său mezin „Făt-Frumos”.

Presvitera Olimbiada e poreclită şi ea cu numele unui personaj din basme. La întrebarea vrăciţei cine e afară, Iorgu Samson răspunde: „Noi suntem, sfântă Vineri, fiul cuvioşiei tale”. Lătrăcioasa păzitoare a casei devine: „căţeluşa cu dinţii de fier şi cu măsele de oţel”. Nişte copii care l-au văzut pe căpitanul Petrea fumând povestesc animaţi cum. arată Sfântu-Ilie.

Paul Georgescu ne atrăgea atenţia asupra tramei basmului cenuşăresei, detectabilă îndărătul misiunii de peţitor al lui Kesarion Breb. Sadoveanu face totul ca să surprindem, această similitudine. De aceea rezumă astfel cuprinsul capitolului IX: „La care lucrurile se petrec ca în vremea cea de demult a basmelor mamei”. E o tehnică a „semnalelor”. Ele trebuie să dea ştire despre substratul mitic al naraţiunilor.

Forma cea mai evidentă de manipulare conştientă a arhetipurilor e *defazarea*. Imaginea originară capătă ingenioase motivaţii realiste care să o facă plauzibilă. Aşa, de pildă, se obţine identificarea lui Moş Petrea cu Sfântu-Ilie, în *Nicoară Potcoavă*. Când copiii se apropie de foc, după Boure scapără un fulger. Tocmai atunci Moş Petrea se mişcă, duce mâna la obraz şi slobozeşte pe nas un nour de fum. Ne sunt furnizate, cum vedem, toate datele naturale care au îngăduit asociaţia mitică. Pentru mai multă verosimilitate identificarea e pusă pe seama imaginaţiei naive infantile.

De foarte multe ori defazarea are loc sub semnul ironiei. Naratorul, conştient de similitudinile fabuloase, se joacă şi marchează, zâmbind, distanţa între mit şi realitate. Un exemplu grăitor e lupta lui Ionuţ pe pământ turcesc cu Harapul cel uriaş. Sadoveanu creează înadins o situaţie comică, suprapunând-o peste înfruntarea fabuloasă, eroică. Jderul, trimis ca iscoadă, s-a azvârlit în luptă din nesăbuinţă tinerească şi abia când Hrana-beg vrea să-i fie adus înainte învingătorul imbatabilului Uzum, Ionuţ îşi dă seama că a făcut o mare

greşeală şi nu ştie cum să o şteargă mai repede. „Anagnorisisul” ia o formă burlescă, eroul încercând să evite prin toate mijloacele celebrarea triumfului său.

Comentariul scriitorului întăreşte ironia situaţiei: „Halal pehlivan! Tam behadâr place la mine!” – spuse Hrana-beg. „S-ar fi cuvenit – adaugă surâzând autorul – să-şi smulgă punga de la oblânc şi s-o arunce în pajişte, dar asemenea lucruri nu se întâmplă decât în poveşti”.

Defazarea ironică apare mai ales într-o anume categorie a operelor lui Sadoveanu. E vorba de acelea pe care el le-a repovestit după cărţi vestite, ou o largă circulaţie, ca *Istoria Genovevei de Brabant* sau *Sindipa*.

În *Maria* sa, *Puiul Pădurii* sau în *Divanul persian* nu mai încape nicio îndoială că autorul a folosit conştient o materie legendară, ea fiind însuşi conţinutul respectivelor scrieri.

Prin *Istoria Genovevei de Brabant* transpar motivele legendei sacre. Asistăm tot la o nativitate care are loc în condiţii de prigonire. Golo vrea să curme viaţa fiului Genovevei, aşa cum Irod urmărea să stârpească pe pruncul Mariei. Locul staulului îl ia întâi celula temniţei, şi apoi peştera din pădure. Asinului, boului şi mielului, animalele participante la Naşterea lui Iisus, li se substituie aici câinele, lupul şi cerboaica. Episodul sosirii însoţitorilor comitelui Sigfrid la reşedinţa din pădure a Genovevei repetă scena închinării magilor: „Trăgând de căpăstre şi de lănţuguri, oamenii se îmbulzeau către peşteră, gâfâind. Ajungeau acolo, din alte părţi, şi unii din Domnii baroni, pe caii lor frumos încăpăstriţi.

Era adevăr strălucit ca soarele acelei zile de Martie. Doamna Comitesă Genoveva sta acolo, în gura peşterii. Deşi era săracă, înfăşurată numai în nişte piei de sălbătăciune, avea o cunună de lumină şi părea mai frumoasă decât în ziua când sosise la castel cu bogate veşminte şi podoabe. Iar fiul ei era năltuţ şi mlădios. Privea în juru-i fără sfială, ca un adevărat prinţişor. Oamenii se grămădiră în poiană. Ţinându-şi de aproape caii şi câinii, căzură în genunchi, îşi scoaseră cuşmele şi se înclinară.

Domnii baroni descălecară, înaintară până lângă foc şi puseră pe rând un genunche în pământ, cerând Doamnei Corni ţese să binevoiască a le întinde mâna ca s-o sărute”.

Mitul creştin ţinteşte să înfăţişeze o pildă a mizericordiei divine. Dumnezeu ia sub ocrotirea Lui pe cei nevinovaţi, căzuţi victima persecutorilor. Prin miracol ceresc, Genoveva, părăsită în pădure, reuşeşte să trăiască aici şi să-şi crească feciorul.

Repovestită de Sadoveanu, legenda continuă să fie o ilustrare a atotputerniciei divine, care-i salvează pe cei slabi şi fără apărare. Dar se produce şi o accentuată defazare în sens realist. O mulţime de fapte vin să ne arate pe ce cale au reuşit să supravieţuiască mama şi copilul abandonaţi în sălbăticie.

Golo, câinele, vânează iepuri şi-i aduce Genovevei. Ea înjgheabă din blănile lor hainele călduroase care le permit năpăstuiţilor să reziste frigului iernii. Urmărind ciripitul unor păsărele, descoperă nişte fructe dulci răcoritoare, ciugulite de ele şi bune pentru potolirea setei. O cerboaică furnizează pruncului laptele necesar etc.

Toate aceste întâmplări fericite sunt numite, conform legendei, expresii ale milei lui Dumnezeu.

Dar, cu o admirabilă cunoştinţă a vieţii naturii, Sadoveanu găseşte mereu explicaţii perfect credibile fiecărui miracol, transpunând în termenii verosimilităţii legenda sacră.

Cerboaică şi-a pierdut puiul şi nevoia de a-şi uşura ugerele o îndreaptă spre peştera unde-l alăpta altă dată. Lup Ciung a fost alungat din haită pentru lenea lui şi gustul de a urma exemplul clinilor, ataşându-se oamenilor. E un fel de dizident, fapt care explică dispoziţia lui la domesticire. Când însă Benoni vrea să-l prezinte tatălui său, lupul nu mai vine la chemare ca înainte, suspectând prin instinct mulţimea vânătorilor.

Câinele Golo e invincibil, fiindcă are o ragilă de fier în jurul gâtului.

Miracolul a fost făcut posibil; legenda sacră a luat forma romanului realist, unde Genoveva de Brabant închipuie un Robinson feminin, adaptat vieţii în pădure.

Când istorisirea atinge planul relaţiilor sociale, luciditatea observaţiei creşte simţitor şi naratorul îşi ia o apreciabilă distanţă ironică de imaginea idilică a orânduirii feudale în legendele Evului Mediu.

Auzind amabila invitaţie de a fi oaspeţii ducelui Valentin, care-şi mărita fiica, primul gând al cinstiţilor negustori este cum să o şteargă

mai repede, îndată ce vor rămâne singuri. Avizaţi, ei îşi reprezintă astfel desfăşurarea petrecerii domneşti. Vor mânca, bea şi dănţui cu o Brăbăntoaică, iar, între timp, un meşter din partea locului le va otrăvi câinii, ca oamenii ducelui să poată sparge şi prăda liniştiţi carele lor rămase fără *pază*.

Povestitorul explică, zâmbind subţire, prudenţa negustorilor: „Cărăuşia era, în acele timpuri, îndeletnicire primejdioasă. De multe ori ieşeau hoţi la drumuri; şi mai adesea, stăpânii de cetăţi, cavalerii nobili, aveau obiceiul să vămuiască, mascaţi, pe oamenii paşnici, trecătorii cu mărfuri la iarmaroace. Câteodată se întâmpla ca obrăzarul cel negru să acopere o faţă bisericească. Subt zale se zărea o sfântă cruce cu chipul Mântuitorului răstignit. Nu era de mirare că, printre atâţia călugări şi stareţi, cu frica lui Dumnezeu şi plini de pocăinţă, să se găsească şi oameni cu sânge iute, care înţelegeau să agonisească pentru biserică cu sabia”.

Pregătirea de plecare în cruciadă este istorisită în acelaşi stil ironic care strecoară dubii privitor la mobilul strict religios al acţiunii cavalerilor: „Toate bunătăţile fură grămădite pe masă şi oaspeţii binevoiră a gusta şi a servi cu propriile lor mâini, ştergându-şi din când în când de coapse degetele îngrăşate de sosuri. Mâncare multă şi băutură şi mai multă; asta era legea culinară a celor care plecau să-şi puie viaţa pentru Hristos. Căci în ţările străine pe care aveau a le călca poate găseau sărăcie, ori poate găseau ostilitate şi erau siliţi, ca să poată frige un bou, să spânzure întâi pe stăpânul lui. Cu răcnete entuziaste înălţau cupe, închinau pentru nobilele gazde şi le deşertau dând tare capul pe spate. Le umpleau iar şi le închinau pentru toţi Domnii şi prietenii, şi pentru împăratul creştin, şi pentru Sfântul Papă de la Roma şi pentru Damele cărora le păstrau eternă credinţă şi iubire. S-ar fi putut spune că această petrecere aleasă avea acelaşi accent că petrecerea unor oameni de rând care mâncau grozav şi beau enorm, dacă n-ar trebui să avem în vedere întâi nobilul sânge care curgea în vinele iluştrilor oaspeţi şi al doilea scopul cu totul dezinteresat care-i mâna spre jertfă. E adevărat că unii din vrednicii nobili scontau o plată în viaţa viitoare şi petreceri identice în grădinile paradisului; însă o atare tranzacţie nu poate fi pusă înaintea avântului lor firesc şi neînduplecat pentru credinţă. Un adevărat nobil ştie, fără condiţie, să moară şi să ucidă pentru Christ”.

Arta sadoveniană, a defazării surâzătoare, îşi află expresia cea mai înaltă în *Divanul persian*. Vechea poveste este reistorisită într-un grai saturat de înţelepciune, până acolo încât el capătă sclipirea formulărilor gnomice, împăratul, filosofii ca şi cel care ne relatează faptele vorbesc aproape numai în zicale; întreaga naraţiune este o înlănţuire dibace de pilde menite să conducă la o învăţătură supremă: toate bunurile lumii, sunt înşelări; ele se cuvin părăsite fără părere de rău pentru căutarea desăvârşirii sufletului prin viaţă ascetică, închinată meditaţiei, răsfrânte asupra sinelui, autocunoaşterii, singura şi adevărata fericire.

Sub nenumăratele parimii care o îmbracă asemenea unor străvezii văluri orientale, povestea ascunde un arhetip. E suprema încercare prin care trebuie să treacă orice iniţiat: proba tăcerii.

Sindipa îl pune pe Ferid să jure că nu va scoate şapte zile niciun cuvânt, chiar dacă i-ar fi ameninţată viaţa; feciorul de împărat face legământul în altarul lui Isis; când ridică ochii vede „pe idoliţă", „zâmbindu-i cu arătătorul mâinii stângi pe buze – îndemn la tăcere".

Ferid rămâne mut o săptămână încheiată, riscând, în fiecare zi ca Hurda, gâdele, să-i taie capul; nu deschide gura nici când e în primejdie viaţa părintelui său spiritual, filosoful Sindipa. Această putere de reţinere, supremă înţelepciune, triumfă până la urmă.

Mit spiritualist indian, *Sindipa* – aşa cum s-a transmis prin cărţile populare, s-a adaptat şi apologiei creştine a vieţii monastice.

Farmecul ironic al defazării îl dă pitorescul întâmplărilor istorisite în divanul filozoficesc. Poveşti cu negustori bogaţi, neveste prefăcute, slujnice intrepide, hoţi fără pereche, dregători corupţi, o întreagă lume lacomă de plăceri se agită înaintea noastră urmărindu-şi diversele ţeluri şi ilustrând mereu viclenia femeii şi natura părelnică a cunoştinţelor noastre.

Învăţătura anahoretică (budistă ca şi creştină) a deşertăciunii tuturor temeiurilor vieţii lumeşti apare scoasă din mici întâmplări cu o puternică motivaţie realistă, un adevărat decameron oriental.

Defazată, în sensul experienţei sceptice comune, e însăşi ordinea împărăţiei acesteia fabuloase persane, ale cărei treburi revin înţelepţilor. Viaţa coconului domnesc e mereu în cumpănă, după cum, Şatun izbuteşte să-l recâştige de partea ei pe Şah. Înţelepţii îi salvează de fiecare dată prinţului capul amânând osânda cumplită prin

semănarea îndoielii în sufletul împăratului.

Un divan de filosofi care despică firu-n patru şi, alături, sabia ascuţită a călăului, gata să scurteze pe oricine; o întrecere de ascuţimi ale minţii în slujba adevărului şi dreptăţii, dar, mai presus ca ea, decizii supuse hatârului unui monarh absolut, cu humori schimbătoare şi uşor influenţabil prin farmece femeieşti; iată destule motive de melancolie…

Limbajul paremiologic întăreşte scepticismul viziunii asupra lumii, proverbele fiind roadele experienţei şi corijării de către ea a comportărilor ideale.

„Bine este să nu, se joace gătejele cu focul". „La vorba blinda iese chiar şi şarpele din pământ". „Cine vrea să aibă pâine pe masă, trebuie să doarmă puţin". „Câteodată dreptatea se acoperă de minciună". „Bine i-a priit să fie înţelept; mai puţin bine, să fie sărac". „Omul sub destin, ca rima sub pietre". „Degeaba dai săpun harapului şi sfat curtenilor". „Dacă împăratul ridică sabia, ce poate face filosoful?" – sunt toate concluzii pline de adâncul scepticism al activităţii omeneşti practice, supuse legilor realului.

Defazarea obţinută prin distanţare ironică permite şi o observaţie finală asupra modernităţii operei lui Sadoveanu.

Northrop Frye arată că literatură, în evoluţia ei milenară, este străbătută de un dublu curent, descendent şi ascendent, pe parcursul ciclurilor culturale. Putem astfel distinge o coborâre de la „mimesis-ul superior" la cel „inferior"; omenirea a gustat întâi istorisirile sacre, adică miturile, apoi legendele şi basmele, ulterior tragediile şi epopeile, iar mai târziu, naraţiunile realiste, romanele şi, după ele, scrierile comico-satirice, parcurgând astfel de sus în jos scara lui Aristotel.

Criticul englez face o remarcă foarte subtilă în legătură cu ultima treaptă, atunci când discută *modalitatea ironică*. Ea restabileşte o legătură secretă cu formele „mimesis-ului superior". Se relevă de pildă a fi o rudă apropiată a tragediei, fiindcă scoate mai bine în relief caracterul arbitrar al situaţiei pe care aceasta e construită, se-parând *inevitabilul* şi *ne justificabilul*. Tot aşa modalitatea ironică evocă *romanescul* (epopeea, legenda, basmul), constituind o aplicare a mitologiei la un conţinut realist necorespunzător.

În lumina unor atari raporturi, Northrop Frye vede clarificându-se puţin o caracteristică dintre cele mai deconcertante, a literaturii moderne: „Ironia care-i este atât de proprie – scrie criticul – provine

din curentul realist; ea se sprijină pe observarea rece a realului. Dar ea se orientează în acelaşi timp către o dimensiune mitică".

Astfel zis, după ce a parcurs până jos scara lui Aristotel, literatura modernă are o tendinţă marcată de a o urca îndărăt. O face însă sub o formă ironică, vegheată de „mitul iernii". Reînvie tragedia; într-o variantă despuiată de măreţie, rezumată la eşecul fără explicaţie. Un exemplu, ilustru, sunt romanele lui Franz Kafka: *Procesul* şi *Castelul*.

Literatura modernă resuscită epopeea şi legenda, dar parodiindu-le. Ce este altceva faimosul *Ulysses* al lui James Joyce?

„Mitul iernii", propriu *modalităţii ironice*, stă sub semnul reflexivităţii melancolice.

Numeroşi autori moderni – ne atrage atenţia Northrop Frye – tind iar spre mit, revin la formele arhetipale, într-o manieră ironică însă, cu distanţarea intelectuală superioară şi dezabuzată a lui Prospero. Numeroase exemple ne răsar imediat în minte. Să pomenim doar câteva din numele cele mai glorioase: Thomas Mann (Doctor *Faustus*), Virginia Woolf (*Orlando*), Herman Broch (Moartea *lui Virgil*, Ernst Jünger (*Pe falezele de marmoră*), William Faulkner (*Parabolă*), Malcolm Lowry (Sub *Vulcan*), Bulgakov (*Maestrul şi Margareta*), Herman Hesse (*Jocul cu mărgele de sticlă*).

În perspectivă aceasta, a realismului cu corespondenţe mitice, la care ne trimite, glumind cu o înţelepciune surâzătoare, sceptică, franciană, Mihail Sadoveanu se vădeşte a fi un autor foarte modern. Iar cărţi ale sale, ca *Divanul Persian*, în ciuda inspiraţiei lor străvechi, sunt – aşa cum a arătat N. Manolescu pe o altă cale – opere de o triumfătoare tinereţe.

<Titlu> TIMPUL INTERIOR AL LUI REBREANU

Tentaţia de a încerca să-l interpretez pe Rebreanu dintr-o perspectivă critică a „profunzimilor" am, resimţit-o citind studiile lui Georges Poulet asupra „timpului! omenesc" (*Études sur le* temps *humain*), încântat dar şi nedumerit, cu cât lectura înainta. Observăm astfel că autorii comentaţi strălucit de el erau în mare măsură moralişti (Montaigne, Fontenelle, Vauvenagues, Chamfort, Saint-Cyran, Fénelon, Amiel) sau gânditori iluştri ca Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Michelet, Sartre. Alţii practicaseră o literatură de analiză cu pronunţate preocupări reflexive (Meme de la Fayette, Benjamin Constant, Marcel

Proust, Georges Bernanos, Julien Green). În sfârşit, o a treia categorie era alcătuită de poeţi: Scève, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier, Guerin, Whitmann, Mallarmé, Valéry, Chiar, Supervielle, Éluard, Perse, Reverdy, Ungaretti. La toţi aceştia se găseau uşor, bineînţeles, copioase consideraţii asupra timpului exprimate direct. Existenţa, înscrisă neapărat într-o durată, constituie o temă frecventă de meditaţie pentru spiritele cu înclinaţii filosofice. Analiştii sunt împinşi să vorbească de aşa ceva, explicând procesele sufleteşti prin care trec eroii lor. Foarte mulţi poeţi, încă de la Horaţiu, au dat o expresie lirică sentimentului scurgerii timpului şi nu e, deci, greu să-i surprinzi pe Lamartine, Hugo, Mallarmé, Valéry sau Perse, împărtăşindu-ni-l adesea. Poulet avea la dispoziţie în asemenea cazuri suficiente mărturii nemijlocite ca să-şi poată, începând cu ele, construi edificiul critic şi a ilustra diferitele moduri omeneşti de a trăi timpul şi a-l conscientiza.

Cum va proceda, însă, acolo, unde această materie confesivă bogată îi lipseşte?

Am constatat surprins că la autorii de teatru (Molière, Corneille, Racine, Marivaux) nu ezita să le atribuie cuvintele şi gândurile personajelor create de ei, ceea ce îşi lua libertatea să facă şi cu romancieri „obiectivi" ca Stendhal, Balzac, Fiaubert sau Bernanos.

Procedeul naşte semne de întrebare, pentru că, bunăoară, strigătul Clytemnestrei: „Barbares, arretez: c'est le pur sang du Dieu qui lance la tonnerre" (*Iphigenie*, acte V, scene IV) are o motivaţie psihologică foarte specială şi precisă, îl scoate o mamă căreia grecii vor să-i sacrifice fiica, prin urmare e abuziv a deduce din el frica autorului (Racine) că nu cumva divinul să (sufere o maculare în raporturile sale cu umanul. „Ne aflăm aici – scrie Poulet – în prezenţa uneia dintre terorile cele mai indefinisabile şi cele mai profunde care se află în străfundul tuturor religiilor; teama că în contactul între divin şi uman, care este religia însăşi, poate interveni ceva primejdios nu numai pentru creaturi, dar chiar şi pentru divinitate; teama că nu cumva astfel intangibilul să devină tangibil, clarul să devină obscur şi puritatea murdărie".

Până la un punct, totuşi, procedeul are o justificare. Distincţiile pe care le-a stabilit cu fineţe poetică modernă permit să identificăm punctul unde generalitatea, elevaţia speculativă şi forma aforistică ne arată că autorul vorbeşte prin gura personajului. Vocea romancierilor

auctoriali, ca Balzac sau Stendhal, mai ales, se lasă distinsă cu o claritate superioară.

Cum s-ar descurca însă Poulet în cazul prozatorilor care împing obiectivarea până la o aproape totală, 4 mpersonalizare"? Ce ar face cu un Rebreanu, de pildă? Iată motivul care m-a ispitit să verific eficienţa unui asemenea demers critic, dându-i drept obiect pe autorul *Răscoalei*. Confruntarea cu o dificultate maximă ar fi – am socotit – o dovadă de fecunditate. Dar m-a îmboldit, ca să fiu sincer, şi altceva:

Dacă Rebreanu înregistrează azi o scădere de simpatie din partea unor " critici – şi poate chiar în rândul cititorilor – este pentru că realismul său consecvent (aşa se crede) explorează doar natura strict sensibilă a lumii, rămânând opac la orice scapă simţurilor noastre. I-ar lipsi dimensiunea perceptibilă ochiului minţii, sau, altfel zis, universul său, prea strivit de un determinism crâncen, nu' lasă destul loc imaginaţiei. Trimiţând fără echivoc la o realitate comună, familiară, literatura lui ar reduce considerabil şansele unor lecturi productive, amatoare de speculaţie, în epoca noastră, când gustul pentru ele face ravagii, aceasta e o obiecţie extrem de gravă, întrucât riscă să-l relege pe Rebreanu în rândurile autorilor fără „priză" actuală, „depăşiţi", „nemoderni".

Cum cred exact contrariul, mi s-a părut foarte utilă în momentul de faţă orice demonstraţie convingătoare a „profunzimii" lui Rebreanu. Intuiţia aceasta a avut-o de mult Lucian Raicu, şi monografia sa, închinată romancierului, dovedeşte cu prisosinţă o atare preocupare. Mai recent, şi N. Balotă şi-a îndreptat atenţia, cu o identică ţintă, către „vocaţia tragică" a lui Rebreanu.

Dacă lucrurile stau aşa, oare „profunzimea" scriitorului n-ar avea şanse să dobândească o evidenţă sporită într-o interpretare care vizează tocmai astfel de zone ale existenţei şi travaliului creator?

Esenţial pentru Poulet este de a pătrunde în intimitatea unei gândiri şi aceasta nu, se poate realiza decât printr-o *identificare*. El îi dă integral dreptate lui Proust când spune: A citi înseamnă „a încerca să recreezi în tine însuşi ceea ce a simţit un maestru".

Dar cum ajungem, să ne lăsăm stăpâniţi de o gândire străină şi să fim siguri că am înfrânt rezistenţa spiritului nostru la o atare acaparare, făcându-l absolut permeabil? Desigur, printr-o mişcare sufletească participativă, care e, în ultimă instanţă, însuşi efectul

farmecului lecturii. Numai acolo unde el funcţionează cu adevărat ne simţim integral captaţi, altfel se instaurează o distanţă netă între noi şi text. Avem însă oare certitudinea că, practicând identificarea reclamată de Proust, ajungem efectiv în intimitatea profundă a gândirii pe care ne-o însuşim?

Poulet evită cu o mare suplețe intelectuală să emită orice regulă precisă de urmat în acest domeniu gingaş. Autorul *Studiilor asupra timpului omenesc* (*Études sur le temps humain*) distinge – *e* adevărat – în mişcarea „cogito-ului pe care şi-l însuşeşte, un „point de depart", un „instant de passage", o „distance intérieure" şi chiar „une mesure de l'instant". Dar Poulet fuge mereu de o tratare sistematică a problemei abordate, refuză a ne recomanda *o metodă* a cercetării ei. Unde vrea criticul să ajungă o aflăm, totuşi, mai limpede: spaţiul, „profunzimii" s-ar afla dincolo de orice operă distinctă, în ceva care le este comun acestora, *preexistând* naşterii lor şi alcătuind o anume imagistică obsedantă. Poulet este aici de acord cu afirmaţia lui Bachelard că „orice realitate tematică importantă este legată de o experienţă originară". Dar, spre deosebire de psihanalişti, ea presupune – conform convingerii sale – ivirea conştiinţei şi nu o stare care i-ar fi anterioară.

„Naşterea noastră veritabilă – socoteşte Poulet – are loc abia în clipa când luăm act de noi înşine " şi eul nostru începe, concomitent, să se situeze într-o ambianţă alcătuită de timp, spaţiu, număr şi relaţie cu lumea înconjurătoare. Ca să ne putem umple cu imagini, trebuie să posedăm mai întâi un aparat mental care să ne slujească pentru a le forma şi un spaţiu spiritual care să ne slujească pentru a le instala. Oricine îşi face din primul moment o idee a sa despre timp, spaţiu, cauză, număr etc. (...) Contrariu cu ceea ce credea Kant, nimic mai puţin general în om decât activităţile lui categoriale. Timpul, spaţiul, cauza, numărul, nu sunt pentru el numai o condiţie iniţială a gândirii sale, sunt primele teme pe care această gândire şi le dă.

În interiorul primului moment de conştiinţă se află condensate deja, în stare virtuală, subiectele care o vor stăpâni, o vor obseda (*Trois essais de mythologie romantique*).

Dacă vrem să pătrundem în intimitatea unei gândiri, să-i cunoaştem stratul profund, trebuie, aşadar, să o surprindem punându-şi o serie de chestiuni particularizate prin faptul că pot fi formulate doar la persoana I-a: Ce sunt? Unde sunt? Când sunt? Pe cine iubesc?

Aici, nu răspunsul propriu-zis interesează – arată Poulet –, ci „inflexiunea însăşi, inflexiunea proprie dată întrebărilor de cei care şi le-au pus întâia oară".

Unde să descoperim însă o asemenea interogaţie în scrisul lui Rebreanu, parcă străin cu totul de ea, după câte ne-am obişnuit, până acum, să credem?

Informaţia istorico-literară, pe care n-o dispreţuieşte, ca auxiliar, nici Poulet, s-ar putea să fie aici binevenită şi să îngăduie o mică stratagemă utilă.

Ştim astfel un lucru curios: Rebreanu este autorul a trei capodopere, recunoscute ca atare de aproape întreaga opinie critică: *Ion*, *Pădurea spânzuraţilor* şi *Răscoala*; preferinţele lui însă nu mergeau către niciuna dintre ele, ci se opreau asupra unui roman inferior lor: „… mie, din tot ce am scris până acum – declară Rebreanu – *Adam şi Eva* mi-e cartea cea mai dragă. Poate că într-însa e mai multă speranţă, dacă nu chiar o mângâiere, pentru că într-însa viaţa omului e deasupra începutului şi sfârşitului pământesc, în sfârşit, pentru că *Adam şi Eva e* cartea iluziilor eterne". (Mărturisiri. Amalgam).

Avem, deci, dreptul să presupunem că, indiferent de rezultate, romancierul şi-a destăinuit aici, aşa cum nu o făcuse nicăieri altundeva, intimitatea gândirii sale. *Adam şi Eva* – băgăm imediat de seamă – este o carte care exprimă practic nişte reflecţii deghizate asupra timpului şi existenţei omeneşti, fiindcă are ca temă, *metempsihoză*.

Eroul romanului, profesorul universitar de filosofic, Toma Novac, cade victimă unei crime pasionale; iubeşte o femeie, şi soţul ei gelos îl împuşcă, în agonie, la spital, retrăieşte fulgerător o serie de existenţe anterioare, ca păstor indian, monarh egiptean, scrib astro-babilonian, patrician roman, călugăr german medieval şi medic francez în anii revoluţiei, toate încheiate tragic printr-o moarte violentă care vine să pună capăt unei dragoste pătimaşe neîmplinite. Toma are astfel confirmarea credinţei bătrânului profesor Tudor Alemán, cunoscut într-o familie a-mică. Eroul ascultase neîncrezător teoria acestuia, după care sufletul omenesc străbate şapte vieţi în căutarea complementului său de sex opus, spre a-şi regăsi integritatea originară pierdută. Acum are prilejul să verifice faptul pe propria-i piele, în ultima clipă, lumină intensă din privirile lui Novac aduce dovada că împlinirea fericită s-a produs şi sufletul pribeag şi-a redobândit

eternitatea, aşa cum susţinuse Alemán, sosit la căpătâiul muribundului, spre a constata experimental confirmarea lucrului pe care îl susţinuse.

Rebreanu explică geneza romanului său printr-o întâmplare stranie, trăită în septembrie 1918, la Iaşi.: „Pe strada Lăpuşneanu, pe o răpăială de ploaie, ani întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari parcă speriaţi, care mă priveau cu o mirare ce simţeam că trebuie să fie şi în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deşi îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfăţişarea ei, înţelegeam că şi ea avea aceeaşi impresie. Am trecut, privindu-ne cu bucurie şi curiozitate, ca şi când ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deşi am dorit-o amândoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuşi ţi-am reţinut decât ochii şi mai mult privirea. După ce am. trecut câţiva paşi, mi-a părut – rău că nu m-am oprit şi am întors capul. Făcuse şi ea aceiaşi mişcare, îndemnată desigur de acelaşi imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna. *Aceasta* este scena. Era primul caz pentru mine de acel «déjà vu» despre care vorbesc teozofii şi toţi adepţii mistici ai reîncarnării. Mă simţeam fericit şi mişcat. Până ce am ajuns acasă, în str. Păcurari, am şi botezat-o pe necunoscută mea cu un nume romanţios, iar din întâlnirea cu ea am turnat repede o nuvelă cu o reîncarnare cam ciudată, fiindcă întrebuinţam o viziune avută cu mulţi ani înainte, tocmai prin clasa a cincea de liceu, adică în vârsta critică a primelor efuziuni lirice” (Conferinţa – răspuns la ancheta Institutului de literatură, 1932.)

Infatigabilul N. Gheran a descoperit şi această încercare a scriitorului, probabil schiţa *Mârza* (Ms. 2535, f. 30 şi 31, Opere, 6). Viziunea de care aminteşte Rebreanu, ar fi avut-o la 14 ani, într-o criză de friguri (*Mărturisiri*). Nu cu mult înainte suferise o cruntă decepţie sentimentală. Licean, la Bistriţa, se amorezase nebuneşte de ingenua unei trupe maghiare care dăduse câteva spectacole în localitate. Făurea tot felul de visuri, în ceea ce o privea, o urmărea pe stradă după ce părăsea teatrul şi pornea spre casă. Duşul rece survenise când, luându-şi inima în dinţi, şi bătând la uşa ei, îl întâmpinase un locotenent mustăcios cu tunica descheiată.

Viziunea din timpul febrei era foarte puţin realistă. Adolescentul se afla în parcul unui castel, îmbrăţişând „o fată superbă” îmbrăcată „ca în piesele istorice”. Lucrurile luau însă o turnură nefericită. Apărea

tatăl fetei, „un conte furios" care, strigându-i: „Nemernicule, ai îndrăznit să pângăreşti pe fiica mea! Acum trebuie să mori! – îl azvârlea câinilor săi de vânătoare ca să-l sfâşie".

Schiţa *Mârza* debuta cu senzaţia de „déjà vu": – „Cine a fost? Cine? Cine? Vrui să mă iau după ea în vălmăşagul Căii Victoriei. De-abia am. zărit-o şi totuşi o simt în suflet, o văd parcă de mii de ori aş fi văzut-o. Poate că am văzut-o… Când? În altă viaţă? Care viaţă?"

Toma Novac, întâlnind-o pe Ileana, cunoaşte o tulburare identică: „Zărise o femeie necunoscută la braţul unui bărbat necunoscut. O vedea numai din spate şi totuşi simţea că o cunoaşte. Iuţi paşii, trecu dincolo, pe urmele perechii străine (…) Oameni nepăsători îi despărţeau, treceau, se îmbulzeau. Totuşi privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi, mari, cu o lumină tainică, moale şi învăluitoare ca o îmbrăţişare. Sufletul lui se înfiora până în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care până azi a bâjbâit ca orbul fără călăuză. Pe faţa ei se ivi o umbră de uimire. Era semnul că în inima ei s-a petrecut aceeaşi revelaţie".

Senzaţia de *déjà vu* însoţeşte îndrăgostirea instantanee:

— „Şi totuşi o cunosc de undeva… Am mai întâlnit-o" – reflectează Toma Novac, după ce Ileana se pierde în mulţime.

Majoritatea episoadelor din *Adam şi Eva* reeditează acelaşi fenomen psihologic, denumit ştiinţific „paramneza de reduplicare" (Pierre Janet. *L'Évolution de la mémoire* et *de la* notion *du temps*, 1928 v. şi Ion Vitner: *Semnele romanului*, C.R. Buc., 1971).

Când o surprinde pe Navamalika, scăldându-se, lui Mă-havira i se pare că vede „o ceată de fecioare cereşti cum le visase el altă dată în poiana sfântă".

Apariţia lui Isit la masa faraonului îl săgetează în inimă pe Unamonu. Numele ei, auzit pentru întâia oară, îi umblă prin minte, „într-un vârtej sălbatic, parcă *ar fi* căutat urmele unei amintiri ascunse undeva în tainiţele sufletului". „O cunosc pe Isit… De unde o cunosc?" – se întrebă cutremurat Unamonu. (Isit).

Novicele Hans, devenit călugărul Adeodatus, trăieşte ceva asemănător, privind o icoană a Maicii Domnului: „Zugrăveala stângace arăta un cap frumos de femeie, cu ochi mari, cu privirea blândă şi plină de mistere. Şi ochii ei îl urmăreau necontenit, oriunde se mişca în chilie, parcă s-ar fi întors după el chemători şi mângâietori. Privirea lor

cunoscută, parcă ar fi întâlnit-o de mult (Maria).

Atunci când Gaston Duhem o aude strigată în faţa tribunalului poporului pe Yvonne Collignon, numele i se agaţă în minte „că o verigă într-un cârlig potrivit de mult. Cunoştea numele, deşi era sigur că nu l-a auzit niciodată, îşi răscolea amintirile cu o stăruinţă care-l chinuia" (Yvonne).

Din viziunea pe care o avusese romancierul în anii de liceu, persistă şi ferocitatea sfârşitului acestor întâlniri. Dacă în Mârza îndrăgostitul pierise sfâşiat de câini, Mahāvīra suferă supliciul jupuirii, o săgeată îi străpunge gâtul lui Unamonu, pe Gungunum, călăul îl decapitează, strivindu-i obrazul cu sandala, Axius îşi taie vinele, Adeodatus se auto-torturează până la epuizarea fizică integrală, Gaston Duhem e ghilotinat, iar Toma Novac moare împuşcat.

Un amănunt ne poate încuraja să urmăm acest drum: Poulet însuşi ia ca „punct de plecare" amintirea vagă a unei alte vieţi, trăite cândva mult înainte, în studiul: *Nerval*, *Gautier et la Blonde aux yeux noirs*. (Trois essais de mythologie romantique).

În plus, vorbind tot de geneză romanului Adara şi *Eva*, Rebreanu face următoarea mărturisire, semnificativă: „Se zice că omul numai când îmbătrâneşte începe să-şi pună întrebări asupra începutului şi sfârşitului. Dacă e aşa, eu am început să îmbătrânesc foarte de timpuriu, aproape de vremea când am avut viziunea pe care v-am povestit-o. De unde venim şi unde mergem? Ce-a fost înainte de naşterea mea şi ce va fi după ce voi muri? Pentru ce sunt toate aşa cum sunt? Iată întrebări pe care mi le-am pus întotdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri în mine însumi şi afară, în cărţi. Firește, răspunsurile nu le găseşti niciodată, cel puţin nu atât de mulţumitoare, încât să-ţi servească drept merinde pentru viaţa de aici şi de dincolo".

Confesiunea ni-l prezintă pe atât de închisul în sine Rebreanu, punându-şi tocmai întrebările care – aşa cum susţine Poulet – preced travaliul imaginaţiei.

În sfârşit, rotnancierul arată că nu a respectat întocmai doctrina metempsihozei, deşi s-a documentat a-bundent asupra ei. Printre cărţile consultate de Rebreanu în mod cert se numără: *Salambo* (Flaubert), *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii Faraonului Tlà* (Eminescu), *Le roman de la momie* (Th. Gautier), *Tragedia omului* (Imre Madach), *Pelerinul Kamanita* (Karel Gjellerup), *Rătăcitor printre stele* (Jack

London), *Halima*, *Sakuntala*, *Rāmāyana*. De asemeni, autorul a căutat informaţii în numeroase lexicoane şi lucrări de specialitate.

…" Teoria teozofică oficială – precizează însă Rebreanu – nu-ţi îngăduie mărginirile pe care le are o operă de artă. Teozofia tinde să devină o religie şi chiar este pentru o mulţime de oameni. Romanul are nevoie de un conflict care să canalizeze interesul. Şi atunci încet-încet *mi-am făcut eu singur o teorie potrivită cerinţelor romanului închipuit*" (s.n.).

E vorba, aşadar, implicit aici de o opinie personală asupra vieţii noastre privită sub raportul scurgerii timpului şi – putem spera – a fi găsit astfel o cale către intimitatea gândirii lui Rebreanu.

Primul lucru care pare să-l fi obsedat pe romancier e ideea de ciclicitate a existenţei. „Paramneza de duplicare" dă sentimentul *retrăirii* anumitor momente. Viaţa ar cunoaşte aşadar o stranie *repetiţie*, întorcându-se la împrejurări şi evenimente petrecute cândva de mult în trecut, chiar dacă aceasta e numai o impresie, conform explicaţiei ştiinţifice a faptului. După teoria metempsihozei, sufletul fiind supus mai multor reîncarnări, o revenire are efectiv loc, indiferent de felul cum s-ar desfăşura fiecare nouă existenţă.

Dacă e vorba, însă, şi de recompunerea unităţii primordiale, *Athman*, alterată prin divizare (principiu al vieţii fenomenale „presupunând neapărat bisexualitatea şi căderea din eternitate în *durată*), reîntâlnirea perechii care se caută sub diverse reîncarnări implică o şi mai pronunţată repetiţie. Cel puţin aşa se petrec lucrurile la Rebreanu, unde dincolo de învelişul teozofic, esenţială rămâne *ciclicitatea*:

— „De ce tocmai şapte (cifra succesivelor reîncarnări n.n.), domnule Atenian?… De ce numărul sfânt?" – întreabă Toma (necredinciosul).

Alemán înlătură însă această posibilă obiecţie, abandonând repede amănuntul ritualic.

— „Crezi că numărul are o importanţă atât de mare? „răspunde bătrânul neclintit. Eu cred că şapte, fiindcă şapte e un număr considerat sfânt în toate timpurile, la toate popoarele şi în toate ocaziile… Dumitale nu-ţi ajunge explicaţia asta? Nu te obligă nimeni să o primeşti. Adoptă orice număr vrei! Nu numărul, principiul e totul!"

Romanul lui Rebreanu conţine destule neclarităţi din punctul de

vedere al teoriei metempsihozei propriu-zise. Dacă numai într-a şaptea existenţă bărbatul întâlneşte femeia care întrupează perechea lui sufletească, aşa cum susţine Alemán, pe ce se bazează senzaţia acelui *déjà vu* în cazurile anterioare? Poate că, până la episodul *Ileana*, întâlnirile precedente interzic unirea partenerilor, unul din ei, când nu chiar amândoi, pierind înainte de a o realiza. Aşa s-ar explica nevoia altei reîncarnări, în episodul final conjuncţia izbuteşte, dar e greu de înţeles cum are loc atunci restabilirea unităţii sufleteşti iniţiale, câtă vreme complementul feminin al lui Toma, Novac nu moare şi rămâne sortit, deci, să continue periplul existenţelor succesive?

Rebreanu trece uşor peste astfel de întrebări, tocmai fiindcă îl preocupă să pună în evidenţă cu precădere, *ciclicitatea* vieţii, îşi forjează, în consecinţă, o teorie a metempsihozei conformă cu necesităţile lui – după cum spunea. Graţie ei în *Adam şi Eva* acel *déjà vu* capătă sentimentul unui *deja vecu*.

O imagine ciclică a timpului îl urmăreşte pe Rebreanu şi în alte scrieri ale sale. Au remarcat-o şi alţi comentatori, ceea ce ne scuteşte să mai stăruim.

68

E interesant poate să observăm însă cum intervine ea G. Călinescu o surprindea la nivelul speciei unde ar fi motivat tipicitatea vieţii rurale. *Aceasta* (umanitatea), nu insul în existenţa lui individuală, trăieşte repetiţia „calendarului sempitern al satului". Ajunsă fată de măritat, Ghighi, iniţial o copilă zburdalnică, se comportă exact ca Laura/Aşa cum dânsa nu-l acceptase întâi pe George Pintea, pentru că era prea mic de statură şi, prin îndeletnicirea preoţească, sub visurile ei (altceva ar fi fost medicinistul Aurel Ungureanu), sora mai mică intră la rându-i în rolul celei mari: Nu vrea să audă nici în ruptul capului de învăţătorul Zăgreanu (timid şi cu o slujbă modestă). Amândouă fetele suferă, plâng, îşi străbat succesiv scurta criză sentimentală, ca să devină apoi soţii devotate, în această nouă ipostază încep să semene tot mai mult cu mama lor.

La fel, Ion repetă într-o bună măsură comportarea lui Vasile Baciu, care neavând pământ, a luat o fată bogată şi urâtă pentru a-l ridica deasupra nevoilor aducându-i ogoare, casă şi vite. Autorul ne şi spune: „Cum a fost dânsul în tinereţe (tatăl Anei n.n.), aşa e feciorul Glanetaşului azi".

Lucian Raicu descoperă la Rebreanu o ciclicitate mult extinsă. Ea poate fi identificată chiar în construcţia romanelor. *Ion* începe şi sfârşeşte cu descrierea drumului care duce din şosea către satul Pripas, unde s-au desfăşurat faptele narate. Romancierul susţine într-o mărturisire des citată că a urmărit deliberat o construcţie circulară spre a întări iluzia realului, cititorul fiind readus la sfârşit, exact acolo de unde intrase în lumea ficţiunii şi împins astfel a o îngloba propriilor lui amintiri.

Dar tot Rebreanu nota cu alt prilej în jurnalul său: …eu, niciodată, când m-am aşezat să încep un roman nu am avut materialul organizat! Am pornit cu un haos în suflet, care urma să se organizeze singur în faţa hârtiei albe". (Vineri 1 ianuarie 1937). Şi câteva luni mai târziu scria acelaşi lucru: „Materialul îl am în minte ca şi *Răscoala* – un haos care nu se ordonează decât în faţa hârtiei albe". (Miercuri, 7 iulie 1937).

Preferinţa pentru construcţia circulară a intervenit, poate, adeseori, şi dintr-o reprezentare ciclică a cursului vieţii, dincolo de o voinţă tenace, arhitecturală, „faraonică", aşa cum s-a afirmat. *Pădurea spânzuraţilor* începe şi sfârşeşte cu o scenă de execuţie prin ştreang, în *Ciuleandra*, Puiu Faranga îşi ucide soţia, având impresia că ea îi strigă cuvinte insultătoare, auzite numai de el şi pentru aceasta o sugrumă ţipând: „taci, taci, taci". Scena se repetă oarecum în sanatoriu, unde eroul visează că e ocnaş la salinele din Tg. Ocna şi alt deţinut îi spune ceva batjocoritor, înfuriat, vrea să-i sfarme capul cu ciocanul, urlând iar: „taci, taci, taci, taci".

În final, reeditează efectiv gestul asasin iniţial, năpustindu-se acum asupra doctorului Ursu, pe care vrea să-l strângă ele gât. Cuvintele „taci, taci, taci", răcnite furios revin. Bătrânul Faranga îi spune fiului său, la un moment dat: „Nu te-am adus aici (în sanatoriu n.n.) ca să sfârşeşti acolo unde puteai să începi". Dar tocmai aceasta se întâmplă. La originea dragostei eroului pentru Mădălina a stat fascinaţia exercitată asupra lui de un dans popular, *Ciuleandra*, a cărui violenţă reţinută Rebreanu o descrie amănunţit. Când înnebuneşte cu adevărat, la capătul romanului, Puiu porneşte să joace pe obsesiva melodie, într-o exaltare dementă, fără să se mai poată opri.

Primele pagini din *Răscoala* relatează o convorbire la plecarea unui tren, iar ultimele, de asemenea. Capitolele romanului *Jar* poartă

numele lunilor anului, *Octombrie*, cea cu care istorisirea debutează, repetându-se în final.

Obsesia construcţiei circulare o regăsim până şi în piesele de teatru: *Cadrilul* o subliniază chiar în titlu, iar *Plicul* o realizează într-o manieră comică a reproducerii actului mituirii, „pe cale oficială”.

Dar nu la nivelul acesta impersonal e de căutat o obsesie a ciclicităţii existenţei în sensul pe care i-l dă ideii Poulet, ci în însăşi desfăşurarea destinelor individuale. Puiu Faranga retrăieşte personal „revenirea” unui moment ele viaţă capital, procesul având aici o semnificaţie mai adâncă. Nu altceva se întâmplă şi cu Ion. De fapt, întreg romanul, aşa cum l-a conceput Rebreanu, lăsând să vorbească pe rând „glasul pământului” şi „glasul iubirii” e o ilustrare a inevitabilei reîntoarceri. Ion revine la Florica, mânat de o forţă mai tare ca dragostea pentru pământ şi piere din pricina acestei ultime patimi, covârşitoare. La nivelul unei conştiinţe de sine, superioară, timpul ia în experienţa interioară a eroului o formă circulară. După întreg zbuciumul existenţei, sale, el sfârşeşte prin *a* se reîntoarce de unde a plecat.

Personajul, care poate fi considerat cu o maximă îndreptăţire drept port-voce pentru Rebreanu, e fără îndoială Titu Herdelea. Autorul a turnat în el foarte multă materie autobiografică, precum se ştie, şi – până cel puţin la o anumită vârstă – eroul are numeroase date comune cu creatorul său. Titu joacă un rol decisiv în drama lui Ion; el precipită hotărârea flăcăului, când acesta stăruie într-o încăpăţânare obtuză, fără să descopere însă cum poate să-şi realizeze ţelul:

„Trebuie să iau pe fata lui Vasile Baciu, domnişorule!” – spune Ion. Titu aruncă o vorbă, necântărind bine ceea ce spune (autorul menţionează că „în realitate nu prea înţelegea nici încăpăţânarea lui Ion de-a o lua pe Ana şi nici pe a lui Vasile Bacdu de a nu i-o da”).

„Dacă nu vrea să ţi-o dea de bunăvoie trebuie să-l sileşti!”, zise Titu, „după un răstimp de gândire, nehotărât puţin, ca şi când ar fi vrut să vază cum i-ar primi Ion vorbele”.

Cuvintele acestea constituie o adevărată revelaţie pentru erou: „I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dâră luminoasă, care îi arată lămurit calea” – notează Rebreanu.

„Poţi să-l sileşti? Ai cum să-l sileşti? întreabă Titu, neînţelegând tăcerea flăcăului.

— „Pot, domnişorule!”, izbucneşte Ion, „aspru, cu ameninţare în glas”.

Fără voia expresă a lui Titu, vorbele sale au declanşat decizia obscură care va pecetlui soarta personajelor principale din carte.

Feciorul învăţătoarei Herdelea retrăieşte, într-un fel, momentul către sfârşitul romanului:

Ion vine iar să-i ceară sfatul. Acum, însă, îl interesează Florica.

— „Pe cine vrei? – întreabă Titu.

— Pe Florica – zice Ion, cu o lucire aspră în privire.

— Care-i măritată cu George a Tomii?

— Aia!

— De, Ioane, se cade că Dumnezeu ţi-a dat cu o mână moşia şi ţi-a luat cu cealaltă mintea – îi replică Titu. Cât e satul de mare nu găseşti tu decât pe nevasta lui George?

— „Nu-mi trebuie alta, domnişorule! – scrâşneşte Ion, deodată furios şi cu hotărâre sălbatică în ochii strălucitori”.

Întrebarea veche revine:

— „Dumneata ce mă înveţi să fac?”

Titu îl sfătuieşte acum să se astâmpere. Dar îndărătnicia obtuză a lui Ion, sortită să-l distrugă, îşi dezvăluie puterea inexorabilă, indiferentă la recomandările de cumineţenie.

— „Trebuie, domnişorule, trebuie. – geme dânsul, stăpânindu-şi focul, şi – câteva secunde mai târziu scuipă cu scârbă, „bâiguind”: „Lasă că ştiu eu ce-i de făcut”.

Ciclicitatea timpului pune aici în lumină un lucru important: în repetiţie a intervenit ceva *degradant*. Totul se regăseşte, dar într-o ipostază inferioară, ca şi cum mişcarea circulară ar fi suferit efectul unei entropii.

Când Ion îi cere sfatul pentru a doua oară lui Titu, Florica e măritată. Bărbatul ei o bănuieşte, iar ceea ce doreşte de astă dată eroul presupune un adulter. Iniţial, Ion avea o anumită candoare de sălbăticiune, el voia pământurile lui Baciu, dar nu-i trecea prin cap să săvârşească neapărat o ticăloşie spre a le dobândi (sugestia acesteia i-o dă Titu). Mai mult, dacă nu ar fi sedus-o pe Ana – putem presupune – rămânea sărac, dar avea măcar o compensaţie, a dragostei împlinite.

În momentul de repetiţie, iubirea pentru Florica a devenit la Ion o patimă carnală oare nu se lasă stăpânită şi izbucneşte furioasă,

neruşinată, împotriva tuturor legiuirilor.

Iniţial, avea de ales între avere şi dragoste. Acum îl aşteaptă fie o singurătate mohorâtă, fie sfârşitul crunt către care se îndreaptă până la urmă.

Degradarea e prezentă şi în voiajul care intervine repetitiv la sfârşitul romanului *Răscoala*, dacă ne gândim la ceea ce avusese loc la Amară, ţinte călătoriei, unde bătrânul Iuga a pierit strivit sub călcâiele ţăranilor furioşi, Nadina a fost ucisă şi ea, după ce Petre Petre a siluit-o, armata a tras asupra oamenilor, omorându-i cu sutele.

Rogojinaru îi spunea lui Grigore Iuga în discuţia din tren de la începutul romanului: „Dumneavoastră nu cunoaşteţi ţăranul român, dacă vorbiţi aşa! Ori îl cunoaşteţi din cărţi şi din discursuri şi atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiţi martir, când în realitate e numai rău, prost şi leneş".

Pe peron, în final, personajul reia aceleaşi reflecţii:

— „Nu vă spuneam eu că ţăranii sunt ticăloşi?... V-aduceţi aminte".

Şi când, enervat, Grigore Iuga îl întrerupe: „Dacă noi nici dintr-o nenorocire că asta nu învăţăm nimic, atunci...", Rogojinaru răspunde imperturbabil: „Adică ce să-nvăţăm, cucoane?... A-i ţine mai bine în frâu ori a-d. lăsa să ne măcelărească pe toţi cum porniseră?... Nu, nu, cucoane: Aruncaţi în foc cărţile cu teorii şi începeţi a vedea pe ţărani aşa cum sunt şi cum s-au arătat chiar acum!... Lăsaţi-i să muncească, nu-i obişnuiţi să aştepte să le dea statul ce nu sunt în stare să agonisească ei prin muncă!... Să nu credeţi că ţăranul va fi vreodată mulţumit. Dacă mâine îi daţi pământ de pomană, pe urmă bani de pomană... veşnic câte ceva!..."

Ceea ce putea fi iniţial doar inconştienţă sau cinism sună acum sinistru, marcând distanţa enormă parcursă de universul romanului în procesul degradării, la care a fost supus.

Repetiţia declinantă a unor momente de viaţă o trăieşte şi Titu Herdelea. El are o ciocnire cu plutonierul de jandarmi maghiar care-i bate pe ţăranii români din Luşca. E repezit, acuzat de instigaţie şi supus apoi unei anchete.

În *Răscoala*, îl regăsim pe Titu Herdelea, care către sfârşitul romanului, retrăieşte oarecum repetiţia ciocnirii sale din *Ion*, *cu* autorităţile. De astă dată, asistă la schingiuirea ţăranilor de către

maiorul Tănăsescu. Ca și întâia oară, nu se poate stăpâni și intervine revoltat, cerându-i torționarului socoteală. E din nou repezit, acuzat de instigație, amenințat cu arestarea imediată.

Să observăm degradarea survenită în repetiție: Simpla bătaie ia acum forma schingiuirii și asasinării oamenilor. Călăii lor nu mai sunt străini, ci români ca și ei.

În Luşca, Titu se ținuse bățos, rezistase încercărilor de intimidare, îl înfruntase pe locotenentul însărcinat cu ancheta „cazului" său. În primul episod, țăranii români ies, până la urmă, câștigați: – „Ei, domnișorule – spune unul – ne-au zdrobit ei, ne-au chinuit, au dat dreptate saşilor, dar imaşul nostru a rămas și azi nu mai calcă picior de Păunăşar pe pământul nostru!"

Întâmplarea îi insuflă lui Titu e, mare încredere și-l aduce într-o stare de veritabilă exaltare națională: „Aici e nădejdea! – își spune el… Nici eu, nici Virginia, nici Grofşoru, niciunul nu avem rădăcini adevărate și nu suntem în stare să ne îndârjim și să suferim… Numai ei știu să se jertfească pentru pământ, căci numai ei simt că pământul e temelia".

În al doilea moment, din Răscoala, Titu e redus la tăcere. Ba, mai târziu, în timpul mesei, consimte să se și împace cu Tănăsescu. Momentul e preludiul carierei de gazetar timorat a lui Titu Herdelea care va ajunge să-și privească meseria ca pe o simplă slujbă într-un birou, aşa cum ne dă prilejul să constatăm romanul *Gorilă*.

Foarte elocventă pentru entropia ivită în ciclicitatea timpului la Rebreanu se arată mai ales Pădurea *spânzuraților*. Aici personajul principal, Apostol Bologa, din judecător și supraveghetor al execuției unui ofițer dezertor ajunge în final victima aceleiași proceduri sumare. Declinul existenței, în repetiția momentelor ei, Rebreanu îl sugerează printr-o serie de insinuări fine, privitoare la sfârșitul nefast către care eroul se îndreaptă. Intervine iarăși senzația de *déjà vu*. Bologa o are, când acțiunea cunoaște o precipitare și un ordin îl cheamă la comandamentul diviziei.

Omul care-i adusese hârtia, „i se păru cunoscut, dar nu-și amintea de unde (…) Bologa se uită întâi la plic, apoi la plutonier (…) gândindu-se unde a mai văzut pe plutonierul acesta cu fața cenușie".

Peste câteva minute ideea revine: „Apostol nu se putu stăpâni să nu întrebe nervos: „Te-am mai văzut undeva pe dumneata, plutonier!…

Unde serveşti, la ce birou?

— La preţura diviziei – răspunse plutonierul *cât. un zâmbet, unt* (s. n.).

— Da? mormăi locotenentul, tot nedumerit, fiind sigur că l-a văzut aiurea, undeva şi necăjit că nu-i vine deloc în minte unde anume".

Recunoaşterea e însoţită de o premoniţie tulbure a sorţii care-l aşteaptă. Trecând prin *Pădurea spânzuraţilor*, Bologa „îşi aminti brusc că l-a văzut în Zirin la execuţia lui Swoboda".

Degradarea intervenită în momentul retrăit capătă o marcă şi mai apăsată: „Apostol se scutură ca ele un gândac greţos" – notează Rebreanu.

Dar lăsând de o parte aciditatea, fie ea şi supusă entropiei, să analizăm mai îndeaproape ce conştiinţă a timpului dobândesc eroii scriitorului. Tot romanul Adara *şi Eva* ne oferă „punctul de plecare" potrivit. Urmărind cum se individualizează aici timpul în conştiinţa personajelor principale, aşa cum procedează Poulet, descoperim dincolo de ciclicitate ceva important: Senzaţia acelui *déjà vu* coincide cu un moment de trecere a existenţei dintr-o stare în alta. Până o vede pe Navamalika, Mahāvīra duce o viaţă de tânăr cuminte. Ascultă cu sfinţenie poruncile părinţilor săi, chiar dacă ele îi contrariază dorinţele. Renunţă astfel la slujirea brahmanilor, cum se simţea împins, revine în sat şi acceptă de soţie fata pe care o cumpărase pentru aceasta tatăl său. O face fără plăcere, chiar cu un fel de insatisfacţie supusă: „se întrista când află porunca părinţilor. Trebuia să se supună, căci Kauneva era stăpânul şi tatăl său. Inima lui însă plângea".

Înainte de a o întâlnii pe Isit, Unamonu trăieşte implântat într-o lume tradiţională, ale cărui cutume le respectă cu stricteţe. Veghează să se îndeplinească întocmai toate riturile înmormântării părinţilor săi, gândul să nu fi uitat ceva îl împiedică să doarmă, începe să-şi pregătească şi sie însuşi Casa veşniciei; se poartă prevenitor cu sora şi soţia sa Neferura, având grijă să nu arate vreo agasare faţă de ambiţiile ei cam prosteşti.

Toată existenţa lui Unamonu ia brusc însă alt sens, agitat, chinuitor, după ce o zăreşte prima oară pe Isit.

Gungunum manifestă o mare indiferenţă la toate până dă de Hamma. Chiar iniţierea erotică, la care îl supune o slujitoare a zeiţei Iştar, îi lasă un sentiment de maculare. Ascultă şi el de tot ce hotărăsc

întâi, tatăl şi, apoi mama sa. Dar o caută mereu pe Hamma în nesfârşitele masacre militare prin care trece, ca un somnambul.

Axius e, la fel, până la descoperirea Serviliei, un nobil roman, înclinat către o viaţă liniştită şi preocupări intelectuale. De copil „îi plăcea să stea ceasuri întregii pe ţărmul mării, cu creta în mână, scriind, citind şi mai cu seamă ascultând cu nesăturată curiozitate glasul pedagogului care-i povestea şi-i explică faptele zeilor".

Îşi iubeşte soţia şi respectă jurământul de a-i rămâne fidel cât va trăi. Din clipa în care o vede pe Servilia, aceasta viaţă calmă, bucolică, încetează. Axius caută să scape de ispită, întreprinzând lungi voiaje. Nimic însă nu-i mai prieşte şi vraja privirilor Serviliei îl trage acasă. Primul său gând, cum soseşte, e să întrebe de ea.

Şi Gaston Duhem duce o viaţă cuminte, burgheză, până intervine în ea Yvonne. Deşi ne aflăm în plină revoluţie, eroul se devotează îngrijirii bolnavilor, nu are ambiţii politice, iar faptul că fusese coleg şi amic cu Robespierre şi-i împărtăşise opiniile iacobine nu-l determină să-şi modifice existenţa. Şi Gaston a devenit soţul Antoinettei mai curând datorită stăruinţelor părinteşti decât dragostei, dar s-a acomodat, ajungând să tolereze până şi catolicismul practicant ca şi regalismul consoartei sale.

Simptomatic pentru ceea ce ne interesează e că la apariţia Yvonnei intră într-o stare de transă, în faţa ghilotinei, îşi aminteşte „că a plecat de acasă fără să vestească pe nimeni şi se întreabă ce va face familia, când va afla vestea morţii. Poate c-au şi aflat şi acuma aleargă să-l scape, ori sunt undeva în mulţime, pe-aici, ascunzându-şi durerea şi neîndrăznind măcar să se apropie?

Simţi mâna fierbinte a Yvonnei şi imediat *se gândi că tot ce-a fost nu mai are nicio importanţă şi că viaţa lui a început în clipa când a cunoscut-o pe Yvonne*" (s. n.).

Exact acelaşi, sentiment îl încearcă şi Toma Novac, după ce nu reuşeşte, la început, să dea de urma Ilenei. I se pare că existenţa lui a încetat să mai aibă vreun sens: „Era ca un naufragiat care pierde, clipă cu clipă orice speranţă de salvare. Se repezi pe Bulevard, în sus şi în jos, apoi iar pe Calea Victoriei, revenind tot în acelaşi loc, tot mai deznădăjduit. Se învârti acolo până târziu. Ajunse acasă zdrobit, izbucni în plâns zguduitor. I se păru că şi-a pierdut inima".

În toate aceste cazuri, până la momentul de *deja vii*, insul a trăit

parcă fără a avea conştiinţa vieţii sale interioare, autentice. Mai exact zis, s-a aflat într-o stare de lungă amnezie, neştiind cine este cu adevărat. Desfăşurarea existenţei sale a avut loc într-un timp uniform, lent, liniar. Acesta ar fi „punctul de pornire" (după Poulet); insul ia act, trăind, de o realitate aşezată temeinic într-o albie a ei străveche, pe care o urmează egal, fără abatere. Apoi, deodată, când i se relevă fiinţa lăuntrică, profundă (sub forma unei atracţii imperioase, copleşitoare), amnezia încetează. Descoperirea *sinelui* coincide cu aceea a *altui timp*, interior, furtunos. Desfăşurarea lui e precipitată, violentă şi sfârşeşte repede prin distrugerea sau prăbuşirea în atrofie morală a insului.

Hotărâtor e aici un moment *de trecere* („instant de passage") cum îl numeşte Poulet.

Am putea spune că intervine o abolire a trecutului. Insului i se pare falsă, ba chiar străină, întreaga existenţă anterioară. E lucrul pe care îl simt toţi avatarii lui Toma Novac şi ajunge să şi-o spună foarte limpede Gaston Duhem.

Momentul acesta de trecere are tendinţa să provoace şi pieirea prezentului, accelerând necontenit rostogolirea timpului către un viitor, tras mereu mai aproape, fiindcă singur el oferă şanse împlinirii nădejdilor individului şi exercită asupra lui o acţiune absorbitoare tiranică. Dar o astfel de fugă mereu grăbită înainte micşorează concomitent spaţiul existenţei ulterioare. E o goană spre un viitor fără durată, devorator al vieţii, sortit să se mistuie într-o clipă.

Personajele din Adara şi *Eva*, chiar dacă au, probabil, afinităţi mai mari cu autorul, datorită preferinţei mărturisită de el pentru această carte, acţionează conform unei scheme. O regăsim oare şi în alte romane ale lui Rebreanu? Surpriza e să descoperim că, mascată de amănuntul realist mai abil distribuit, ea se află şi în ele.

Viaţa lui Ion cunoaşte întâi o desfăşurare monotonă, fără vreo rază de speranţă în vreo schimbare. Puterea imensă a *tradiţiei* asupra lumii, în care ia act de sine iniţial individul, e cunoscută şi au subliniat-o toate comentariile critice.

Când Ion întrevede şansa de a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciu intră într-o stare euforică, nebunească. Nu-şi ia nici măcar nişte prevederi elementare – observă G. Călinescu. Ba constatăm că nu se mulţumeşte cu ceea ce ar putea obţine de bunăvoie din partea tatălui Anei. Ţine ca un posedat să capete tot pământul. Mai mult, la

nuntă, când primeşte banii de dar se gândeşte să-şi ia doi boi; îndată însă alungă gândul, socotind că ar putea cumpăra cu suma aceasta încă nişte pământ.

E aici un „moment de tragere?". Am intrat oare cu adevărat în acel timp interior, conştientizat mai adânc, al lui Ion? Nu pare deloc probabil.

Chiar aşa, posedat, eroul continuă să rămână prin trăirile lui lăuntrice în timpul mediului său social, care ascultă cu prioritate absolută de „glasul pământului".

Poate nepunând atâta pornire aprigă, dar raţionând la fel, mai toţi flăcăii din Pripas ar fi făcut alegerea lui Ion. Aici are dreptate G. Călinescu, când susţine că personajul procedează în actul seducţiei „ca orice tânăr ţăran".

Adevăratul „instant de passage", momentul care aduce realmente trecerea la un timp personal, adică trăit în interioritatea conştiinţei intime, e acela al reîntâlnirii cu Florica, mireasă.

În timpul nunţii, George surprinde deodată, printre meseni, ochii lui Ion, „dârji, aprinşi şi tulburi" şi-l înspăimântă parcă i-ar fi spus că din ei porneşte o „primejdie".

Romancierul fixează atent ceea ce se întâmplă: George se uită iar spre fostul său rival: „Ion nu-şi lua ochii de] a mireasă, ca şi când i s-ar fi lipit de ea într-o sărutare, atât de pătimaşă că nicio putere din lume să nu-i mai poată despărţi".

Şi Ana observă scenă: Amărăciunea o „sugrumă" şi se pomeneşte zicând fără voia ei: „Am să mă omor, Ioane".

Acum eroul a intrat în timpul acela precipitat, absorbitor, devorant, al personajelor din *Adam şi Eva*.

Când puţin mai târziu o opreşte pe Florica în drum şi ea îl întreabă: „Ce vrei, Ionică?", bărbatul răspunde, cu dinţii strânşi, înfricoşat parcă să nu-i zboare spre dânsa tot sufletul înnebunit de patimă".

La recomandarea lui Titu, să-şi caute altă femeie, „scrâşneşte furios", „cu o hotărâre sălbatică în ochii sticlitori".

Acum, de fapt, personajul începe să se comporte ca un om intrat în transă, îi dă târcoale lui George, găsind diverse prilejuri să-i facă vizite acasă. Simptomatic e că patimă a pus o asemenea stăpânire asupra sa, că abia se poate ţine să nu sară şi să o ia în braţe pe Florica,

faţă de bărbatul ei. Întregul univers al cutumelor care-i dictaseră comportarea iniţială şi-a pierdut aproape complet puterea de constrângere.

În incursiunea amoroasă finală, Ion e de o imprudenţă fatală.

Se ameţeşte la cârciumă, „mai mult de fericire, decât de rachiu", „deşi băuse atâta de speriase pe vădana lui Avrum" – spune autorul. Euforia îl reinstalează într-un timp anterior, fericit, de neîngrădită disponibilitate sentimentală. Toată durata existenţei sale de atunci până acum a dispărut în chip miraculos: „Venind, fluiera vesel ca pe vremea când era holtei, şi se ducea la fete, înainte de-a fi avut vreun gând de însurătoare". Dar există şi ceva în plus: „Sufletul îi era aşa de plin de bucurie, că se stăpânea să nu sară şi să îmbrăţişeze gardurile pe lângă care trecea şi crinii care-l lătrau ici-colo". Pătrunzând în ograda Floricăi, lasă poarta deschisă, ca să nu scârţâie când va pleca: „Toate le potrivise cu mare grijă, numai la George nu se gândise, *parcă nici n-ar fi fost pe lume*" (s. n.).

„Momentul de trecere", acaparând conştiinţa eroilor lui Rebreanu printr-o dorinţă copleşitoare, care le proiectează existenţa exclusiv în viitor, face ca atât trecutul cât şi prezentul să dispară integral. De aceea Ion are senzaţia că a redevenit holtei. A uitat complet de căsătoria cu Ana şi nu-şi mai aminteşte împrejurările tragice în care a rămas văduv. Din motive identice ignoră situaţia Floricăi, femeie măritată cu un bărbat gelos. Timpul a fost corijat într-o manieră ideală, fiind vidat cu tot ceea ce, sub raportul evenimentelor trecute, sau datelor prezente, ar ridica obstacole dorinţei. Pentru Ion, George „parcă nici n-ar fi fost pe lume".

Şi mai aproape de modelul eroilor romanului *Adam şi Eva* e Apostol Bologa. Existenţa lui la Parva, până la înrolare, se desfăşoară ternă, fără vreun relief existenţial. Ca Mahāvīra, ca Gungunum, ca Gaston Duhem, a fost copilul cuminte care asculta totdeauna recomandările părinţilor. Logodna lui cu Marta Domşa, e aranjată de D-na Bologa printr-o convorbire între ea şi tatăl fetei. Pe urmă, Apostol caută mai mult să-şi creeze convingerea că e îndrăgostit, decât o resimte în realitate. La regiment, o lungă vreme, uită complet de logodnică şi abia când o atracţie obscură îl împinge către Ilona, chipul Martei îi vine în minte şi hotărăşte să plece neapărat acasă pentru a o revedea. Bologa trăieşte deocamdată, şi erotic sub regimul „datoriei"

care traduce supunerea lui faţă de timpul exterior, egal cu sine însuşi, prefigurat dinainte, expresie însăşi a *tradiţiei*.

Interiorizarea aduce aceeaşi intensificare existenţială bruscă, absentă anterior. Apar acum momentele foarte scurte, dar cu o tendinţă marcată spre eternizare, pentru că absorb întreaga viaţă.

Primul îl trăieşte Apostol când are întâia sa criză mistică, în copilărie: „Tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul şi, într-o depărtare nesfârşită şi totuşi atât de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nouraşi albi în mijlocul cărora strălucea faţa lui Dumnezeu că q lumină de aur, orbitoare, înfricoşătoare şi în acelaşi timp mângâietoare ca o sărutare de mamă… Din strălucirea dumnezeiască însă se limpezea o privire vie, infinit de blândă şi de măreaţă, care parcă pătrundea în toate adâncimile şi ascunzişurile… Arătarea aceasta a durat *numai o clipă* şi a fost atât de *nemărginit* de dulce că *inima lui Apostol şi-a oprit bătăile*, iar ochii i s-au umplut de o lucire stranie, bolnavă. Totuşi, *sufletul îi era atât de plin de fericire că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo* „p*rivind minunea dumnezeiască.* Când se întoarse la loc, păru schimbat la faţă. Pe obrajii albi, ochii albaştri erau ca două izvoare de lumină" (s. n.)

Revenirea la timpul indiferent are loc mai târziu, tot printr-un „moment de trecere", când eroul îl pierde pe Dumnezeu: Gândul îi „fulgeră brusc în minte" şi trăieşte „o clipă de prăvălire". Are senzaţia terifiantă că nu se poate agăţa de nimic, iar la capătul căderii, rămâne cu o groază crâncenă în inimă, ca şi când s-ar fi trezit în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să ştie încotro să apuce…"

Surprindem din nou o intrare într-o stare exaltată, depresivă, de astă dată: beznă, spaţiu sepulcral infinit, pierderea oricăror repere orientative:

„Se întoarse la Năsăud, buimăcit, cu sufletul zdrenţuit de îndoieli şi sigur că şi-a pierdut rostul în lume".

Bologa trece printr-o serie de asemenea momente care au, pentru el, efectul unei interiorizări progresive:

Îşi descoperă astfel sentimentele naţionale, presupunând la început şi o anume aversiune faţă de oprimatorii neamului său. Aşa se explică ruptura logodnei cu Marta, care-l supără grav, din clipa revederii, pentru că vorbeşte ungureşte. Alt moment este acela al

hotărârii de a dezerta, în sfârşit, clipa când îşi recapătă credinţa şi sufletul i se umple de iubire umanitară.

În această formă sublimată sentimentul conţine contopite toate pornirile afective hotărâtoare din viaţa lui Bologa, dragostea pentru a-i săi, pentru Ilona şi pentru Dumnezeu.

Conştiinţa mai profundă de sine aduce, ca la alţi eroi ai romancierului, odată cu accelerarea timpului interior într-un chip paroxistic, dispariţia trecutului, care neavând finalitatea obsesivă prezentă, devine instantaneu vid, apare alcătuit din clipe trăite fără rost.

Trezirea sentimentului naţional îl face pe Apostol să descopere ce înseamnă o existenţă plină de sens, cum fusese cea a tatălui său, purtat prin închisori pentru credinţele lui. Comparativ, el trăia până atunci zadarnic: „Acum, uitându-se în urmă i se păru că toată viaţa i-a fost goală ca o pungă de hârtie model. Îi era ruşine de trecut şi-şi amintea cu *o* părere de rău dureroasă momentele când viaţa a încercat să-l atragă în mersul ei şi el s-a împotrivit prosteşte, înăbuşindu-şi cu îndârjire avânturile".

Eroul dobândeşte deci conştiinţa distanţei între existenţa autentică şi cea care nu dă ascultare impulsurilor umane profunde:

„De altminteri – aflăm despre el puţin mai în colo – trecutul i se păru mort, şi se ferea să-l dezgroape. Mai mult îl preocupa viitorul care-l mijea ca o auroră strălucitoare după o noapte vijelioasă. Nu-l vedea încă lămurit, dar ceaţa care-l aburea avea sclipiri trandafirii".

Iată mai categoric exprimată accelerarea bruscă şi devorantă a timpului interior, aşa cum am cunoscut-o la personajele din *Adam şi Eva*. „Momentul de trecere" către el tinde să capete o dilatare enormă, să devină eternitate. Când Bologa ia hotărârea de a dezerta (dar nu o face încă, îmbolnăvindu-se) „îşi dădea seama că, în goana aceasta năprasnică, timpul rămâne în urmă, destrămându-se ca o pânză incoloră şi simţea foarte desluşit o nemărginită mulţumire că şi când încetul cu încetul întreaga lui fiinţă s-ar fi topit într-o imensă revelaţie"… „Simţea că încă ii-a adormit. / *se părea că vremea s-a oprit în loc ca un ceasornic stricat şi de aceea nu poate dormi şi nici nu va mai dormi niciodată*" (s. n.).

Când amână hotărârea şi, deci, reintră în existenţa diurnă, neautentică, străină acum naturii sale adevărate, prin contrast,

„Vremea trecea peste dânsul, nemăsurată şi nepătrunsă, cum trece peste oamenii *lecuiţi de ispita fericirii*" (s. n.).

Momentul pătrunderii în timpul interior conţine pentru eroii lui Rebreanu făgăduiala împlinirii dorinţelor celor mai arzătoare, promisiunea satisfacerii aspiraţiilor supreme ale fiinţei.

Când îşi recapătă credinţa în Dumnezeu, năpădit de o mare iubire a întregii omeniri, Apostol trăieşte o asemenea senzaţie extatică. Ea are o durată paradoxală: Este un moment cu valoare de eternitate:

„O fericire fierbinte îi umplu fiinţa întreagă, mai puternică decât bucuria vieţii şi mai dureroasă decât suferinţa morţii şi îşi dădea seama că o *clipă din fericirea aceasta e merindea tuturor veşniciilor*" (s. n.).

Acum, toate fărâmele de timp ulterioare dobândesc proprietatea aceasta:

„Nu mai avea stare să se mire – spune Rebreanu despre Bologa – cum a putut atâta vreme să mocnească în jilţul din cerdac în loc să alerge în lume, printre oameni sau în mijlocul firii, bucurându-se ele fiecare clipă a vieţii.

Acum era dornic să-şi poarte în văzul tuturor fericirea, să vestească uimit că a găsit taina cea mare, să-şi împartă iubirea cu alţii, căci toţi oamenii, au nevoie de iubire şi sunt vrednici de ea".

Vidarea integrală de trecut a timpului interior s-a produs şi acesta a consumat şi prezentul, rămânând numai viitor pur:

Bologa era – zice Rebreanu „ca un copilaş în faţa căruia lumea şi viaţa de-abia încep să-şi dezvăluie tainele".

Natura exclusiv virtuală pe care o capătă timpul interior, devenit numai viitor, apare şi mai accentuată în alt pasaj. Orice clipă următoare e încărcată de veşnicie, numărul lor infinit defilează înaintea ochilor lui Bologa cu o viteză năucitoare, iar el are dificultatea alegerii vreuneia anume, căci toate cuprind eternitatea:

„Îi defilau prin suflet secundele, fiecare plină de viaţă ca nişte băşici de sticlă, văzându-le conţinutul. Treceau însă cu o iuţeală vertiginoasă, ca un film învârtit nebuneşte, şi totuşi se deosebeau precis, ameţitor de precis… Erau mii, poate milioane, şi se scurgeau într-o singură clipire şi reveneau în momentele imediat următoare, neîncetat, neobosite…

Şi el răscolea prin ele ca într-un joc bizar şi, privindu-le,

murmură: – „O secundă mai puternică decât o viaţă de om”.

Până şi Titu Herdelea cunoaşte „momente de trecere” asemănătoare intrând şi dânsul într-un timp interior cu o derulare accelerată paroxistic. Numai că aprinderile amoroase şi politice care-l animă pe el nu sunt niciodată foarte profunde ca la Ion sau Bologa. Personajul revine uşor din timpul său propriu în cel indiferent, al ceasornicelor. Majoritatea existenţei sale cuprinde activităţi care nu-l implică prea mult. Aşa şi facem cunoştinţă cu el în roman.

Titu vrea să compună o poezie, se gândeşte la Lucreţia, de care e vag îndrăgostit, apar prietenele Laurei, „gâştele”, şi-l tulbură cu asiduităţile lor sentimentale. Ca să scape de ele, pleacă „mohorât” către Jidoviţa, dar, pe drum, îi iese în cale D-na Lang, care-l face să-şi schimbe instantaneu proasta dispoziţie.

Personajul ne apare împiedicat mereu de a atinge o., interiorizare dorită. Numai că ea se dovedeşte a nu-i implica prea adânc conştiinţa de sine.

Meditaţia lirică a lui Titu e repede invadată de diverse proiecte practice privitoare la Lucreţia, după cum şi ele cedează îndată pasul în faţa atracţiei pe care o exercită asupra simţurilor eroului D-na Lang.

Constatăm, deci, că din capul locului personajul nu are o vocaţie poetică adevărată şi nici nu o iubeşte prea tare pe Lucreţia. Cât priveşte interesul arătat D-nei Lang, el vine dintr-un nesatisfăcut apetit sexual adolescentin.

Titu se plictiseşte acasă, nu face nimic interesant pentru el. Fără chei se simte şi la Gargalău, unde trebuie să înnegrească registrele.

Un prim moment de interiorizare mai profundă are loc atunci când, trimis să execute pe contribuabilii care nu-şi achitaseră impozitele, descoperă *jalea românească*. Trezirea conştiinţei de sine aduce întrebările lui Poulet. „Ce-s eu aici? Ce caut eu aici?” – se gândeşte, în vreme ce bocetele bătrânei îi murmurau în urechi, ca ecoul unei chemări îndepărtate”. Autodescoperirea echivalează pentru el cu o *renaştere*: „Apoi, uite, babo, trebuie să plăteşti că altfel îţi iau zăloage şi-ţi vând tot, tot!”, vorbi în acelaşi timp gura lui cu un glas aspru *care i se părea atât de străin încât de abia îl mai cunoştea şi mirându-se cum poate rosti asemenea cuvinte*” (s. n.). Bătrâna îngână, plângând: „ia-mi şi sufletul, domnişorul e!”, cuvinte care scot din letargie conştiinţa lui Titu.

Semnul interiorizării autentice o dă tocmai interogaţia aceasta asupra sinelui, coincizând cu trezirea sentimentului naţional: „În inima lui Titu izbucni o flacără nouă, ca dintr-un foc mocnit prea îndelung, în minte şi răsări întrebarea chinuitoare: „De ce să-i iau eu sufletul? De ce eu? De ce tocmai eu?”

Ca şi la alte personaje ale lui Rebreanu, „momentul de trecere” acţionează asupra trecutului cu un efect anihilant.

Toată existenţa anterioară apare dintr-odată ruşinoasă, spre a putea fi abandonată fără regrete, ba chiar cu uşurare: „Se simţea mic şi ros de o amărăciune care parcă-i sărbezea sângele şi-i infiltra în suflet o scârbă mare de sine însuşi”.

Pe toate paginile registrelor vede chipul mustrător al bătrânei şi, în urechi, îi „ţiuie” necontenit, ca „o imputare din ce în ce mai aspră”: „Ia-mi şi sufletul, conişorule”.

Titu are acum sentimentul acut că tot ceea ce făcuse el până atunci senin, slujind de ajutor notarului, era o infamie. „A continua i se pare cu neputinţă. Dar nu numai în planul strictei activităţi profesionale, ci al întregii existenţe: „Se ruşina că în asemenea clipe mal vrea să se gândească la Roza Lang şi-l cuprinse chiar un fel de silă de femeia care l-a orbit atâta vreme cu iubirea ei zvăpăiată, abătându-l din calea lui”. Lepădarea de trecut e, prin urmare, integrală.

Iată acum şi proiecţia prezentului în viitor, întâlnită la personajele din *Adam şi Eva*.

Titu îşi zise, înseninându-se: „… Şi totuşi al nostru e viitorul!”

Interiorizată, reflecţia asupra timpului capătă forma febrilă pe care am mai remarcat-o: existenţa se proiectează toată, cu o mare ardentă, înainte:

„O cetate încercuită de o oştire desculţă – îşi zice Titu! Degeaba ne înfruntă cu şcoala ameninţătoare, degeaba cântă cocoşul în vârful bisericii… Apăsarea noastră nu încetează nicio clipă! Mulţimea noastră înaintează mereu… Zidurile lor meşteşugite se clatină şi se fărâmiţează îndată ce le atinge suflarea vieţii noastre încătuşate… Stăpânii tremură în faţa slugilor! Slugile! Noi suntem slugile! Al lor e trecutul, al nostru viitorul”.

O anumită grandilocvenţă suspectă însoţeşte însă cugetările acestea ale lui Titu. Cu fineţe, Rebreanu le dă o îngroşare ironică şi ea fixează exact slaba putinţă a personajului de a se menţine în zonele

vieţii profunde. La Titu, înflăcărările iau repede o formă neautentică, se înscriu într-o gestică şi o frazeologie elaborată, îşi pierd accentul personal. De unde, reîntoarcerile lui frecvente, nu prea anevoioase la existenţa banală cotidiană, cu desfăşurarea ei egală, indiferentă, care exercită o lentă şi inevitabilă acţiune erodantă, împuţinătoare, asupra fiinţei umane.

Aici, şi intervenţia unei *entropii* în ciclicitatea timpului la Rebreanu dobândeşte o evidenţă mai mare, nu fără motiv, de vreme ce romancierul i-a împrumutat personajului foarte mult din sine însuşi.

După ce descoperă că Roza Lang are şi alţi amanţi, iar Virginia Gherman, care-i împărtăşea sentimentele iridente, preferă în locul lui drept logodnic pe un plutonier de jandarmi maghiar, Titu se întoarce acasă ca „un soldat înfrânt", reflectând, „O decepţie mai mult… Se pare că viaţa toată e un lung şir de neîntrerupte deziluzii, o luptă crâncenă între vis şi realitate!"

Dăm astfel peste ceva contrariant: E greu de spus dacă timpul cu o rostogolire paroxistică către distrugerea individului corespunde într-adevăr la Rebreanu existenţei autentice.

Într-un sens, da, din punctul de vedere al subiectivităţii inşilor care, ca Mahāvīra, Unamonu, Gungunum, Axius, Gaston Duhem, Toma Novac, Ion sau Apostol Bologa, abia acum simt că trăiesc cu adevărat, „o secundă mai puternică decât o viaţă de om". Dar privind lucrurile obiectiv, constatăm că ei se înşală. Intrarea în timpul interior coincide practic, cu supunerea lor faţă de un *instinct fundamental*, care le obnubilează conştiinţa şi suspendă controlul critic al acesteia. Rebreanu îşi reprezintă mişcările hotărâtoare ale vieţii ca dictate de porniri obscure, în conferinţa *Literatură şi iubire*, afirma răspicat că – după el – foamea, atracţia sexuală sau teamă de moarte determină, în ultimă instanţă comportările omului.

Convingerea conform căreia insul ajunge să trăiască prin revelaţia timpului interior o clipă cu valoare de eternitate constituie o *iluzie*. Practic, personajul se rostogoleşte vijelios spre moarte sau revine umilit, descurajat, diminuat fizic şi moral, la existenţa curentă, plată, conformistă, cu senzaţia că a suferit o cruntă orbire (indiferent de calitatea pasiunii care l-a stăpânit).

Din acest punct de vedere, timpul interiorizat aparţine visării (face să dispară realitatea obiectivă, substituindu-i lumea dorinţei), iar

timpul tern, indiferent, cu desfăşurarea ciclică degradantă, corespunde existenţei lucide, alcătuieşte experienţa umană veritabilă.

Ni se confirmă astfel încă o dată pesimismul funciar a lui Rebreanu. Personajele sale din *Adam şi Eva* ne reţin atenţia pătrunzând toate pe rând în timpul interiorizat care suprimă trecutul şi face să gonească furtunos existenţa către un viitor devorant. Dar pentru Rebreanu, romanul acesta era „cartea iluziilor eterne".

Nu altfel stau lucrurile cu *Ion*. Am văzut că el se simte trăind realmente, după imboldurile sale intime, adânci, abia când dă ascultare din nou „glasului iubirii". Conştiinţa lui însă era mai activă înainte. Când ascultă de „glasul pământului" raţiona, lua act de o lege inexorabilă, prin reflecţie, îi explică lui Titu că o iubeşte pe Florica, dar nu are cum ieşi altfel din sărăcie decât căsătorindu-se cu Ana.

Ion e în această primă ipostază mai lucid, instinctul posesiv neîmpiedicându-l să-şi cântărească, la rece, şansele.

Bologa ajunge chiar la convingerea că neliniştea şi suferinţa lui vin din înclinaţia pe care o are spre interiorizare. Dacă şi-ar îndrepta reflecţia nu asupra sa, ci a realităţii înconjurătoare, viaţa ar deveni pentru el suportabilă: „Alt suflet îi trebuie, ferit de veşnicele ezitări şi chibzuiri, capabil de-a înfrunta lumea aşa cum este, iar nu cum o zugrăveşte o închipuire şubredă. Meditaţiile stârnesc numai conflicte cu lumea".

Bologa nu poate suporta însă starea de conştiinţă. Nevoia permanentă de iluzie îi dictează toate tribulaţiile, încă din copilărie, atunci când îl vede pe Dumnezeu, unei fericiri intense i se asociază la el dorinţa secretă de moarte. Bologa ar voi să piară ca să nu mai reintre în timpul curent, monoton, al vieţii de fiecare zi. Aşa procedează şi după ce-l regăseşte pe Dumnezeu şi, odată cu el, iubirea pentru Dona şi întreaga omenire.

Acum, Bologa îşi *caută* moartea, acţionează ca un halucinat, săvârşeşte încercarea de dezertare fără o elementară prevedere, ba se îndreaptă direct către sectorul lui Varga. Când Klapka îl scutură furios şi-i strigă: – „Trezeşte-te, omule!... Eşti nebun? Nu-ţi dai seama ce te aşteaptă?", Apostol răspunde „cu o umbră de surâs pe buze": „Moartea". Şi câteva secunde mai târziu, după ce Klapka îi indică o cale de scăpare, adaugă: „Dacă ai fi venit ieri cu portiţa aceasta, poate că te-aş fi sărutat şi mi-ai fi luat o piatră de pe inimă... Căci ieri viaţa m-a torturat

îngrozitor cu nişte cleşte de foc îngrozitoare. Aseară însă am văzut pe Ilona şi… m-am re „găsit, mi-am regăsit iubirea… De ce să reîncep chinurile? Nu mai vreau nimic. Iubirea îmi ajunge, căci iubirea îmbrăţişează deopotrivă pe oameni şi pe Dumnezeu, viaţa şi moartea. Iubirea cea mare e aici în odăiţa aceasta… O respir în fiecare clipă… E în mine şi în afară de mine, în tot cuprinsul infinitului. Cine n-o simte, nu trăieşte aievea, cine o simte trăieşte în eternitate…"

Momentele trezirii din iluzie sunt prilejurile ca realismul crud, demistificator, al lui Rebreanu să se exercite din plin.

De aceasta ne putem da seama foarte bine, urmărind felul diferit în care autorul descrie realitatea, prezentându-ne-o practic aşa cum o vede Titu. Plecarea la bal precum şi sosirea sunt tratate în maniera micului realism provincial, cu o notă de uşor idilism comprehensiv. Amănuntele observate înduioşează, Laura îşi uită evantaiul plin de iscălituri, trofeu al succeselor ei mondene, are loc o scurtă consfătuire, dacă să se întoarcă pentru a-l lua, clar ideea e abandonată din motive superstiţioase. Gătite, fetele învăţătorului arată ca nişte „păpuşi", apoi, lui Pintea îi apăr adevărate „zâne". Toată lumea îl găseşte pe aspirantul la mâna Laurei „foarte drăguţ" şi". simpatic". Intrarea principală a liceului e luminată cu două rânduri de felinare; pe scări o întreagă armată de „aranjori", „cu câte o fundă tricoloră în piept", primesc invitaţii, ajută fetele să scoboare din trăsură, oferindu-le galant braţul „cârligat".

Marea sală de gimnastică are o înfăţişare sărbătorească, elevii liceului au lucrat o săptămână întreagă, după amiază, ca să confecţioneze ghirlandele de brad. Anturajul e gentil, „aranjorii" conduc doamnele şi domnişoarele către locurile păstrate cu grijă şi sunt răsplătiţi prin „zâmbete graţioase". Tabloul ar putea fi semnat de Vuillard.

După ce Lucreţia îi refuză lui Titu cadrilul al doilea (al îndrăgostiţilor) şi-l acordă profesorului Oprea, eroul nostru se trezeşte din euforia amoroasă de la începutul balului. Decepţionat părăseşte „timpul iluziei" ca să-l regăsească instantaneu pe cel al vieţii de fiecare zi. E momentul când intră în acţiune şi realismul necruţător al lui Rebreanu. Observaţia surprinde acum, cu predilecţie amănuntul sordid, „zgomotul de pahare şi de glasuri încrucişate, mirosul amestecat de sudori, de băuturi şi de parfum ieftin, zăpuşeala care

creştea repede şi înroşea feţele, silind pe domnişoare să treacă deseori în dosul unui paravan japonez ca să-şi şteargă de pudră luciul de grăsime de pe nas".

Idilismul s-a risipit. Tabloul începe să semene a Courbet: „Veselia creştea în rândurile dansatorilor. Câţiva mai înfocaţi se făcură în curând leoarcă de sudori, încât trebuiră să se retragă într-o odaie mai dosnică, să se răcorească puţin şi să-şi schimbe gulerele".

Când Titu trăieşte altă deziluzie sentimentală, Rebreanu are iar ocazia să-şi demonstreze virtuţile ochiului său neiertător, aruncat asupra soţiei notarului, surprinzând-o „într-un capot murdar, cu părul vâlvoi, plângându-se că pe Lang l-a găsit beat inspectorul şi l-a suspendat".

Foarte simptomatică pentru coincidenţa între trezirea clin timpul iluziei şi realismul aspru, nemilos, practicat de romancier, e reflecţia lui Titu: „Asta să fie femeia pe care am iubit-o cu atâta patimă acum de-abia două luni?" şi, remarcând o schimonosire a gurii sărutate de atâtea ori, îşi spune uluit: „(Şi ce frumoasă mi se părea atunci!

Momentele regăsirii timpului curent, indiferent, egal, fac să reînvie trecutul abolit înainte şi-i dau relief fiindcă e resimţit ca o prezenţă apăsătoare, penibilă. „Aventura" cu Roza Lang îi lasă un gust leşietic lui Titu.

Romancierul comentează deziluzia pe care o trăieşte eroul astfel: „Un crâmpei din realitatea crudă pătrunse în inima lui plină de închipuiri trandafirii, îl cuprinse încetul cu încetul un dezgust de viaţă, ca şi când nu i-ar mai putea suporta povara. Lumea i se părea lipsită de farmec, în minte îi încolţi din ce în ce mai des întrebarea: „Ce sunt eu?... De ce trăiesc?... Şi ceva mai târziu iar: „Unde merg? Unde vreau să ajung şi de unde vin?"

Luciditatea, eroul o trăieşte ca pe o înstrăinare de sine şi din această cauză îşi repune întrebările care l-au adus într-un alt timp, interiorizat.

Într-adevăr, realismul crud, „obiectiv", presupune (teoretic vorbind) anularea subiectivităţii, supunerea spiritului la reprezentările comune, fiindcă fără ele nici nu frânt posibile evidenţele. Titu dă dreptate lumii împotriva a ceea ce crede, doreşte şi speră el mai mult în forul său intim. Mereu, clipa de luciditate e o descoperire a urâţeniilor realităţii, adică a înfăţişării ei fără fard, demitizată, exactă.

Titu remarcă pentru întâia oară decrepitudinea fizică a tatălui său, iarăşi într-un moment de gravă deziluzie, când acesta votează cu candidatul maghiar, spre a-şi păstra postul.

În timp ce sună huiduielile mulţimii… Renegatule *l* Ruşine! Trădătorule! Jos!" – tânărul Herdelea îşi dă seama că învăţătorul îmbătrânise prematur şi avea acum faţa atât de albă, încât de-abia i se mai vedeau mustăţile mici şi cărunte.

Serbările *Astrei sunt* un duş rece pentru naţionalistul Titu". Patrioţii", care ţinuseră cuvântări înflăcărate iridente, vorbiseră toţi ungureşte, cu câteva ceasuri înainte, în tren, ca să alunge orice bănuială că ar fi români. La Sibiu, Titu ia cunoştinţă scârbit de „preocupările mărunte", „interesate" ale tribunilor ideii naţionale, iar Virgil Pintea încearcă să-i calmeze indignarea cu aforismul: „Viaţa e nimicitoarea iluziilor".

După ce trece munţii, Titu îl adoptă şi el, scriindu-le părinţilor: „Viaţa-i viaţă pretutindeni, cu aceleaşi deşertăciuni, cu aceleaşi aşteptări şi mai ales cu aceeaşi faţă spăimântătoare, care retează scurt aripa avântului".

Laura, măritată, ajunge la aceeaşi părere: „Am început să cunosc şi eu viaţa – declară într-o misivă – să înţeleg cât este de apăsătoare".

La fel reflectează şi învăţătorul sub efectul certei care izbucneşte între D-na Herdelea, reprezentând punctul de vedere realist" şi Titu exponentul atitudinii „idealiste", *pe* tema „datoriei naţionale".

…" i *se* perindă în gând toată viaţa lui alcătuită aproape numai din umilinţe, speranţe veşnic spulberate, necazuri necurmate, viaţa întreagă care şi-a bătut mereu joc de dânsul, impunându-i mereu compromisuri, din pricina căreia nu şi-a putut asculta *glasul sufletului* (s. n.), viaţa care i-a grămădit în inimă amărăciunea otrăvitoare".

Timpul obiectiv, neinteriorizat, este pentru eroii lui Rebreanu o sursă permanentă de suferinţă, întrucât le risipeşte iluziile şi-i obligă să privească existenţa „aşa cum e".

Din convingerea aceasta profundă pe care o nutreşte romancierul, decurge concluzia nemijlocită că realismul implică neapărat *cruzime*. Bucovineanul Ionel Pintea se însărcinează cu formarea răspicată a ideii, după ce îi explică „acru" lui Titu, cum vede dânsul chestiunea naţională în Ardeal: – „Ei acuma aii aflat? Adevărul e totdeauna dureros".

Exaltarea pasională, condiţie a intrării eroilor lui Rebreanu în timpul interiorizat, sfârşeşte printr-o combustiune rapidă, lăsând gustul cenuşii.

E momentul trezirii la realitate, când dorinţa aprigă şi speranţa sunt nevoite să ţină seama de constrângerile obiective. Are loc de fiecare dată. atunci, revenirea în timpul cu scurgerea indiferentă, egală, „specializat" cum îl numeşte Bergson şi – se înţelege pentru ce – inevitabila *entropie*.

Am putea spune că desfăşurarea ciclic declinantă a existenţei corespunde vieţii sociale, stărilor de conştiinţă, care-l decid pe ins să trăiască în datele posibilului, dar cu o participare scăzută, tradusă prin automatism şi lipsă de apetenţă vitală.

Timpul interiorizat, propriu, individualizat, are tendinţa să devină o singură clipă, anulând trecutul, ştergându-l din memorie, şi devorând prezentul într-o ardere iute a unei singure pasiuni, mistuitoare.

Urmărindu-şi personagiile, romancierul se vede silit să contemple mereu viaţa sub două regimuri: Unul, al lucidităţii crude care umple observaţia cu amănunte sordide, respingătoare, înregistrând pretutindeni mărturiile degradării şi eşecului. Altul aduce o anume lumină spirituală, înţelegătoare, dătătoare de speranţă, exaltantă chiar de multe ori. Aici se afirmă „vocaţia etică" a romancierului (N. Balotă), „tragismul viziunii sale, proiecţia simbolică, stihialul, văzut de el ca imprimând mobiluri adânci acţiunilor umane, sentimentul destinului, în general toată maşinăria subterană care ridică literatura lui Rebreanu deasupra realismului plat sau naturalismului.

Atitudinea de romancier „omniscient" şi „omniprezent" îi creează însă naratorului o dilemă: cum să se mişte în timpul interior al personajelor, singurul care poate da seama de natura lor profundă, făcându-le auzit „glasul sufletului", şi să păstreze totodată „obiectivitatea" demiurgică?

Rebreanu pune – spuneam – o doză de ironie în relatarea reflecţiilor intime ale lui Titu, mai ales când acesta se înflăcărează pentru un „ideal". Este evident că romancierul îşi ia o anume distanţă, reproducând, de pildă, următoarele concluzii filosofice, la care ajunge eroul: „Unde te duce viaţa, acolo trebuie să mergi şi ce-ţi porunceşte ea

trebuie să faci! Numai nebunii umblă să-i stăvilească mersul, s-o abată din calea ei, să se împotrivească voinţei celei mai mari care e una şi milioane de milioane, care e oarbă şi totuşi urmăreşte o ţintă sigură „necunoscută de infima pricepere omenească… Voinţa cea mare sunt eu, precum e *şi v*aca lui Ion sau câinele nostru, ori viermele ce se aşază singur sub talpa mea ca să-l strivesc, sau chiar bolovanul pe care-l izbeşti cu piciorul, precum tot ce este şi cerul, şi ceea ce este dincolo de cer şi de stele, şi dincolo de acest dincolo, mereu până-n nesfârşitul nesfârşitului… Atunci? Viaţa singură ştie ce vrea sau poate pentru că nu ştie nici ea, mi se pare mie că ştie… Unde merge ea e bine, căci merge tot înainte, peste prăpăstii, peste munţi, mereu înainte… Cine cade din carul vieţii e pierdut… înainte! înainte! înainte!”

Privirea „de sus” se trădează imediat, când vocea naratorului, intervenind direct, adaugă: „Se bucura parc-ar fi găsit piatra filosofală”.

Dar distanţa ironică interzice identificarea – şi ambiţia lui Rebreanu de a pătrunde în intimitatea gândirii personajelor, trăindu-le timpul interior şi imprimându-l însăşi actului naraţiunii, nu mai e realizabilă.

De fapt, optica demiurgică, *omniscientă şi omniprezentă* creează o piedică insurmontabilă acestui proiect.

Rebreanu pare să fi înţeles, chiar dacă nu absolut riguros, importanţa problemei pentru o atitudine consecvent realistă şi – abia în această perspectivă – ne dăm mai bine seama ce urmărise începând şi sfârşind romanul *Ion cu* descripţia şoselei, din care un drum alb ne-a dus către satul Pripas şi ne-a întors apoi la traseul iniţial. Prima cale largă aparţine timpului obiectiv, al realităţii. Pe şosea – scrie Rebreanu – „copitele cailor bocănesc aspru… şi roţile trăsurii uruie mereu monoton, *monoton ca însuşi mersul vremii*” (s. n.).

Dintr-însa, s-a desprins drumul care ne-a introdus în alt timp, al ficţiunii. Acesta ar corespunde vieţii iluzorii, singură autentică, fiindcă e trăită sub imperiul patimilor puternice, înrobitoare, aşa cum a ilustrat-o existenţa lui Ion.

Ca să nu avem nicio îndoială că lucrurile stau aşa, înainte de a-şi părăsi definitiv eroii, spre a trece iar la descripţia şoselei care întovărăşeşte Someşul, Rebreanu scrie: „Herdelenii tac toţi trei. Numai gândurile lor, aţâţate *de speranţe împodobitoare a tuturor sufletelor*, aleargă neîncetat înainte” (s.n.).

Videnia romancierului realist constă în a face al doilea timp să se topească în primul, fără ca lumea să bage de seamă aceasta: „Cititorul care s-a dus în satul Pripas, pe şoseaua laterală, trecând peste Someş, şi prin Jidoviţa, se întoarce la sfârşit pe acelaşi drum înapoi, până ce iese din lumea ficţiunii şi reintră în lumea lui reală. Lumea romanului rămâne astfel în sufletul cititorului ca o amintire vie, care apoi se amestecă cu propriile-i amintiri din viaţa-i proprie" (Mărturisiri. Amalgam).

Dar aşa ceva i-a reuşit lui Rebreanu mai bine ca oriunde în *Răscoala*, deoarece aici timpul subiectiv, individual, ajunge să fie chiar acela obiectiv, general, pentru ţăranii care capătă un singur suflet comun, plural, al gloatei.

Autorul scapă de obstacolele întâlnite înainte. Pe o întinsă porţiune a romanului (şi cea mai reuşită), Rebreanu poate rămâne naratorul omniscient şi omniprezent, mişcându-se concomitent în intimitatea sufletelor personajelor sale, fără a-şi trăda „obiectivitatea". Mă refer, bineînţeles, la episoadele care ne relatează ce se întâmplă cu masa ţărănească. Aici timpul ficţiunii (aşa cum îl înţelegea Rebreanu) este chiar acela al naraţiunii. Durata desfăşurării evenimentelor se subiectivizează, nepierzându-şi însă caracterul obiectiv, pentru că transcrie experienţa masei, adică faptele trăite la nivelul lumii satului, conform, deci, cu felul de a simţi al *tuturor*.

Timpul întâi se târăşte dureros, apoi cunoaşte o lungire chinuitoare, acumulând mereu şi mereu alte înjosiri şi suferinţe, pe urmă e cuprins de o înfrigurare bolnăvicioasă, părând să curgă insuportabil de încet, comparativ cu precipitarea lui dorită imperios spre a aduce eliberarea dintr-o apăsare oare întrece orice măsură, în sfârşit explodează, atrăgând existenţele într-un vârtej furios nimicitor şi se stinge brusc, instaurând – cum zice Eugen Ionescu – „o pace mortuară".

Vocea naratorului, câtă transparenţă şi impersonalizare ar fi atins alteori, nu izbutea să înlăture complet „ca de astă dată, decalajul între durata faptelor, aşa cum o trăieşte fiecare ţăran, şi relatarea obiectivă, rece, a evenimentelor, i*storisirea p*ropriu-zisă. E, poate, un argument în plus, menit să explice forţa extraordinară a romanului, impresia zguduitoare lăsată de el la lectură.

Trecerea din timpul ceasornicelor în cel al ficţiunii a fost, pare-

se, dificultatea principală cu care se lupta Rebreanu, atunci când a scris. E cunoscută meticulozitatea aproape maniacală pusă de el în a-şi cronometra munca scriitoricească. Niculae Gheran dă în magistrala sa ediţie a operelor lui Rebreanu, vol. 9, o mostră tare ilustrează perfect aceste preocupări. Sub titlul, *Mersul scrisului* (la *Gorilă*) găsim opt pagini cu astfel de însemnări: Sâmbătă 12 decembrie 1936, de la 23 până la 3… un rând şi prost, dar note.

Duminică 13 decembrie 1936 de la 21 până la 3… Va pag. proastă şi note.

Luni 14 decembrie 1936 de la 21 până la 4 – nimic.

Marţi 5 martie 1937 de la 22 până la l – 3 pag. şi 5 r. bine.

Sâmbătă 13 martie 1937 de ia 20 Va până la 43/4 – 9 pag. şi 5 r. binişor.

Duminică l'martie 1937 de la 19 până la 23 – 10 pag. şi 5 r. prost etc, etc."

Şi în jurnal, „Duminică 18 oct. 1936: – „Zilnic cel puţin trei ore la masa de scris, cu stiloul în mână şi hârtia albă dinainte. Trec zilele, lunile, şi nimic!"

„Luni 4 ianuarie (1937) Aseară am lucrat mai puţin, până la 4 dim. şi am scris iar 3V2 pag".

„Miercuri 3 februarie (1937). De la? Va seara până la 4 Vi dimineaţa am stat în zadar. Am început cu relativ elan, am scris o pagină şi m-am oprit cuprins de îndoieli. Nu-mi place deloc începutul şi fără început nu pot merge mai departe…"

„Punctul de plecare", cum ar spune Poulet, îl găsea greu Rebreanu.

În repetate rânduri, jurnalul consemnează aceasta:

Vineri l ianuarie (1937) „Mă chinuiesc atâta cu începutul, încât de multe ori îmi zic că mi s-o fi sleit puterea de creaţie, în realitate cam aşa am păţit-o cu toate cărţile. Până ce am pornit a fost o tortură…"

Marţi 19 ianuarie (1937) „Ieri n-am scris nimic. Am ajuns să mă zbucium pentru început cu atâta stăruinţă, încât sau e manie sau e incapacitate.

Toată lumea care apare în acest început e clară, făcută, văzută, auzită, toată desfăşurarea hotărâtă în linia ei, chiar cuvintele principalilor oameni îmi palpită în creieri, oamenii înşişi sunt conturaţi cu trăsăturile lor fizice şi sufleteşti – şi totuşi stau pe loc. De luni,

aproape de ani de zile. E ceva îngrozitor. Nu ştiu unde am să ies. Sper necontenit că odată începutul realizat, restul va merge mai uşor, cu mai multă bucurie, altfel creaţia aceasta ar fi cea mai dureroasă şi mai sleitoare (...)

Îmi trec prin minte mii de lucruri, numai fraza salvatoare nu vine, *frază care să fixeze ritmul adevărat*" (s. n.).

E vorba, după câte se vede, tocmai de trecerea în *timpul ficţiunii*, ceea ce Rebreanu simţea instinctiv, atunci când se chinuia să imprime naraţiunii din capul locului o derulare conformă cu durata întâmplărilor imaginare istorisite.

Alte însemnări vin să confirme ipoteza de mai sus:

Problema pentru Rebreanu era să înceapă a trăi efectiv în lumea ficţiunii, să-şi regleze viteza narativă conform cu derularea timpului ei.

Vineri 15 ianuarie: „Uneori mă apucă aproape o groază: cum de un an aproape mă tot silesc să încep şi nu izbutesc să găsesc ritmul care să mă ducă înainte cu toate că încolo am impresia că totul ar merge strună, în realitate asta numai pentru că mă preocupă prea mult lucrurile exterioare; străine de scris. Sper să scap de cele mai multe curând..."

Şi duminică 31 ianuarie (1937) „Aseară am lucrat poate întâia oară bine la *Gorila*: nu atât cantitativ, ci sufleteşte. M-am simţit antrenat, în lumea cărţii. Am stat până la 4 dim. şi am scris, de la început reluând 34/2 pag".

Timpul interiorizat îl introduce în lumea imaginară, adică a „iluziei", pe Rebreanu, dar lui îi era cu neputinţă să trăiască fără ea. Dacă dificultatea pătrunderii într-însa reprezintă pentru el, la început, o frământare dureroasă, o scandaloasă pierdere de vreme, Q căutare chinuită, cu un cuvânt *cazna* scrisului, existenţa trăită în durata ficţiunii capătă ulterior o valoare nepreţuită.

Suntem astfel îndemnaţi să ne corijăm o afirmaţie anterioară:

De fapt, aici despre eroii lui Rebreanu e inexact a spune că ies numai nimiciţi sau scăzuţi din experienţa prin care trec, ascultându-şi „glasul sufletului". Există mereu pentru ei o compensaţie într-un plan ideal ori pur şi simplu uman.

Ion Pahonţu (*Gorilă*) ca şi Mahāvīra, Unamonu, Axius Gaston Duhem se autenticizează omeneşte prin aprinderea lor pasională violentă. Bologa se ridică la o înaltă iubire umanitară, înfrângerea pe

tărâmul realităţii fizice devine o victorie în ordinea sufletească. Ceva similar i se întâmplă şi romancierului: Arta devoră timpul existenţei reale cu toate ispitele acesteia, dar ca să i le redea infinit multiplicate creatorului în durata amplificată enorm a vieţii operei, care are şanse să trăiască etern. „Lumea iluziei" e, poate, cea adevărată.

Rebreanu o spune admirabil într-o scrisoare către fiica lui din l *aprilie 1938*:

„Uneori simt cu mare luciditate cum ni se scurge în picături lente sângele şi viaţa ca să se transforme în altă viaţă şi alt sânge, să se transfigureze în oameni noi şi într-un univers nou. De multe ori ostenit, extenuat, aş vrea să mă smulg din frământarea asta singuratică, să beneficiez de bucuriile mărunte, banale, dar bucurii ale vieţii care trec în ritm din ce în ce mai vertiginos. Şi nu se poate. E o vrajă care mă readuce la masa de scris, o chemare misterioasă, care mă face să uit tot restul şi să-mi trăiesc toate satisfacţiile într-o lume de ficţiuni, dar cu atâta intensitate, de parcă şi mai reale decât realitatea. Fiindcă, în fond, poate *că* „urnea imaginaţiei e mai aproape de esenţa realităţii, decât lumea cea palpabilă a realităţii operante".

Articol III.

Articol IV. <Titlu> HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, LA PSIHANALIST

Ideea de a pune opera Hortensiei Papadat-Bengescu în legătură cu psihanaliza le-a venit multora dintre admiratorii scriitoarei. Anton Holban găsea că logica eroilor ei, „fără excepţii precise", constituie „o aplicaţie românească a teoriilor lui Freud". Mihail Sebastián era şi mai categoric, când ocupându-se de maladia nervoasă căreia îi cade pradă Lenore în *Fecioarele despletite*, scria: „Avem suficiente motive să credem că trăsătura freudiană a nevrozei acesteia a fost limpede în mintea d-nei Bengescu; nu numai elementele perfect clasice ale cazului, nu numai tratamentul precis psihanalitic al doctorului Walter, dar chiar terminologia („terapeutica morală")".

Până şi Tuclor Vianu atribuie „nevropatiei" din *Fecioarele despletite* „origini psihanalitice", iar mai aproape de noi, Constantin Ciopraga admite că „urmărirea drumului ascuns" poate fi interpretată şi ca o „aplicaţie a teoriei refulării".

Pentru ce opera Hortensiei Papadat-Bengescu trezeşte această idee e lesne de văzut: Autoarea a arătat – precum se ştie – un interes

stăruitor patologiei şi, fatal, printre personajele ei întâlnim numeroşi bolnavi psihici, examinaţi cu o sfredelitoare curiozitate analitică. Lenora devine intratabilă, izbucneşte mereu în hohote ele plâns, începe să aibă comportări complet opuse firii sale anterioare. Doctorul Rim este un maniac sexual, cu înclinaţii vădite către perversitate. Tânăra Aneta Pascu se refugiază într-o lume imaginară, unde obsesiile ei erotice capătă forme delirante.

Dar nici alte personaje, aparent sănătoase, nu sunt străine de tulburări psihice secrete foarte serioase. Mini are permanent sentimentul unei dedublări interioare, mania abluţiunilor frecvente, fobia sângelui. Nory îşi urăşte mama şi întreţine o adevărată idolatrie în jurul surorii sale vitrege, mai – mari, Dia. Gelozia ia la Madona proporţii maladive. Sufletul Corei Persu trebuie să fie şi el zdruncinat, dată fiind atracţia eroinei către personaje de acelaşi sex. Ghighi, fiul Elenei Drăgănescu, e un copil dificil, introvertit, care sfârşeşte prin a se sinucide.

Chiar autoarea invocă de câteva ori, direct sau aluziv psihanaliza. („Vorbind de el, fiecare suspina şi recurgea la freudism pentru a scuză pe Ada", *Drumul ascuns*, pag. 197; „un caz de refulare ca al Diei", *Rădăcini* II, pag. 44).

Cum personajele scriitoarei au, în genere, o viaţă sufletească „ilogică", după însăşi caracterizarea lui Lovinescu, explicarea acesteia implică neapărat recursul la psihologia abisală, raputată tocmai prin facultatea ei ele a furniza o înţelegere a comportărilor umane iraţionale. Unde în altă parte să căutăm motivele care o determină pe Elena a se căsători cu Drăgănescu, fără a-l iubi, ca, îndrăgostită apoi de Marcian, a dori să devină grabnic soţia lui şi a nu da curs acestui puternic impuls atunci când rămâne liberă? Cine să dezvăluie secretul sentimentelor tulburi care apar între Coca-Aimée şi tatăl ei vitreg, doctorul Walter? Şi oare nu de la freudism să aşteptăm lumini asupra comportărilor contrariante ale lui Nory Baldovin?

Această idee, cu circulaţie printre criticii care s-au ocupat de Hortensia Papadat-Bengescu, a rămas, totuşi, în stadiul enunţului. În afară de Mihail Sebastián (şi el foarte fugar), nimeni nu a caracterizat-o, încercând să facă o lectură psihanalitică propriu-zisă a cărţilor scriitoarei.

Faptul e explicabil, pentru e/ă teoriile lui Freud au fost

înconjurate dintotdeauna de o aură sulfuroasă. Şi în plus, poate că nicăieri altundeva aplicaţiile lor n-au părut mai scandaloase ca pe tărâmul artei şi literaturii. Cum să admită lumea senin atribuirea unei origini nevrotice sublimate marilor opere poetice sau plastice, obiecte de străveche veneraţie unanimă? Cine să nu protesteze indignat auzind că *Povestirile lui Perrault*, *Hamlet*, *Robinson Crusoe*, *Fraţii Karamazov* au ieşit din nişte impulsuri incestuoase şi porniri paricide, canalizate pe planul inofensiv al imaginaţiei?

Apoi, chiar acceptate, interpretările psihanalitice lasă nelămurit „misterul" valorii operelor artistice, atunci când se opresc asupra lor. Freud însuşi şi-a exprimat serioase reţineri în această privinţă şi a circumscris mereu, foarte prudent, sfera aplicaţiei teoriilor sale cu un atare obiect.

Referindu-se la interesul stârnit de ele altor discipline scria: „Asupra câtorva probleme care se leagă de artă şi artişti, abordarea psihanalitică furnizează lămuriri satisfăcătoare; altele îi scapă complet" (Das Interesse an der Psychoanalyse. Das Kunstwissenschaftliche Interesse. 1913). Până la bătrâneţe, n-a încetat să repete aceasta:

„Plăcerea pe care o produc operele de artă n-a fost stricată de înţelegerea obţinută prin psihanaliză. Dar trebuie să mărturisim profanilor care aşteaptă poate prea mult de la psihanaliză că ea nu aruncă nicio lumină asupra a două probleme, acelea care, fără îndoială, îi interesează cel mai mult. Psihanaliza nu poate de fapt să ne spună nimic în legătură cu talentul artistic şi mijloacele de care se serveşte artistul spre a lucra: dezvăluirea tehnicii artistice nu este de asemenea de resortul ei" (Selbstdarstellung, 1925).

Totuşi, Freud n-a rezistat ispitei de a supune examenului psihanalitic operele unor numeroşi scriitori şi artişti (Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Dostoievski, Ibsen, Jen-sen, Michelangelo, Leonardo da Vinci". Sarah Koffmann crede că el întrevedea un mare viitor acestui tip de interpretări, dar îşi impunea o autocenzură din motive strategice, îl surprinde astfel scriind: „Cercetările psi-analitice au aruncat un val de lumină în domeniul mitologiei, ştiinţei literaturii şi psihologiei artistice" *2 şi „Aprecierea estetică a operei de artă, ca şi explicarea talentului artistic (künstlerische Bejahung) nu sunt sarcini ale psihanalizei. Dar se pare că psihanaliza este în măsură să spună

cuvântul decisiv în toate chestiunile care privesc viaţa imaginară a oamenilor" (Ibid.).

<Note>

*1 Der Wahn und die Traume în W. Jensens „Gradiva"; Eine Kindheitserrinerung des Leonardo da Vinci Das Motiv der Kăst-chenwahl; Der Moses des Michelangelo; Einige Charaktertypen aus der psychoanalitischer Arbeit; Eine Kindheitserrinerung aus „Dichtung und Wahrheit"; Das Unlieimliche Dostojewski und die Vatertotung.

*2. Kurzer Abriss der Psychanalyse.

</Note>

100

Într-adevăr, revista *Imago* (1912 – 1938), scoasă de Hans Sachs şi Otto Rank, nemedici, sub oblăduirea lui Freud, era destinată să adăpostească aplicaţii ale psihanalizei la diferite domenii ale ştiinţelor, spiritului în genere. Mulţi dintre discipolii cei mai apropiaţi ai profesorului vienez au publicat astfel de lucrări. Studiul lui Ernst Jones *Ilamlet and Oedipus* (1910) a fost realizat chiar pe baza anumitor indicaţii ale magistrului care – se bucura să aibă păreri coincidente cu Otto Rank, alt elev, autorul unei vaste cercetări intitulate *Das înzestmotiv în Dichtung und Sage* (1912), acolo unde acesta comenta drama *Rosmersholm* de Ibsen. Theoclor Reik, Kaii Abraham, Sandor Ferenczi au abordat şi ei adeseori, fără sfială, chestiuni literare. Tot o persoană din anturajul lui Freud, traducătoarea multor cărţi ale sale în limba franceză, a fost principesa Marie Bonaparte, care a întreprins o întinsă şi amănunţită cercetare psihanalitică, avându-l ca obiect pe *Edgar Allan Poe* (1933), tipărită cu un „cuvânt înainte" al întemeietorului doctrinei. Doi ani înainte, René Laforgue (*L'echec de Baudelaire*, 1931) se aventurase într-o acţiune similară.

Asemenea investigaţii au crescut mereu ca număr de-a lungul timpului, perfecţionându-şi mijloacele şi urmând căi diferite.

Oricâte obiecţii au stârnit mai departe, ca să ne convingem că atracţia exercitată de psihanaliză asupra criticii ii-a slăbit, ci dimpotrivă a crescut, e de ajuns să amintim aici doar câteva din numele celor care au continuat să o resimtă: Gaston Bachelard, Charles Baudoin, Charles Mauron, Jean Paul Sartre, Edmund Wilson, Roland Barthes, Jean Starobiński, Jean Pierre Richard, Ernst Kris, Marthe Robert, Jean. Delay, George Painter etc.

Întorcându-ne la Hortensia Papadat-Bengescu, cel mai risc de a scandaliza l-ar prezenta o explicare a comportării personajelor ei prin prismă freudiană. De vreme ce criticii au obiceiul să analizeze psihologia eroilor unui roman, pentru ce ar ocoli aspectele ei abisale, mai ales dacă aceasta – aşa cum e cazul nostru în speţă – ne permite să înţelegem nişte reacţii, care altfel ar părea nemotivate?

Exact aşa ceva a încercat să facă Mihail Sebastián, oferindu-ne o interpretare psihanalitică a cazului Lenorei, foarte ingenios construită sub raport logic, dar discutabilă în multe privinţe.

Ajutată de doctorul Walter să-şi aducă aminte că fata ei mai mică e fructul unui amor vinovat şi să învingă „cenzura morală" care o împiedica să recunoască aceasta, pacientă, „într-o zi – brusc – îi mărturiseşte chiar lui Doru Halippa adulterul: Mika-Le nu-i aparţine – Lenora e lecuită".

Oare? în *Drumul ascuns*, ca soţie a doctorului Walter, o regăsim pe eroină vindecată de crizele anterioare. Dar comportările ei, aparent normale, vădesc limpede că nevroza n-a dispărut deloc. Din fiinţa dominantă şi sentimental acaparatoare care a fost, Lenora s-a transformat într-o sclavă tăcută. Femeia, obositoare înainte prin asiduitatea sa amoroasă, are acum o purtare extrem de rezervată. Ea, care-şi alintase foştii consorţi cu tot felul de diminutive, nu îndrăzneşte să-i spună actualului soţ nici măcar pe numele lui mic, Marcel. („Acel «Walter» decolorat pe buzele Lenorei se adapta bine neutralităţii noului menaj"). Dar constatăm şi altceva mai grav: Senzuala, ardenta Lenora acceptă regimul camerelor separate şi „chiar dacă-l găseşte, la început, pentru ea extraordinar", nu şi-ar fi putut închipui un pat comun cu Walter"; raporturile sexuale au fost eliminate complet din noile relaţii conjugale. Walter – suntem informaţi – „nu-i cerea să fie amantă".

Lenora dă semne vizibile că evită lumea. Nu primeşte pe nimeni, e bucuroasă când Walter o scuteşte şi de puţinele curse în maşină prin oraş. Preferă să vegeteze în micul ei budoar şi să-şi consume timpul răscolind sertarele cu dantele sau citind fascicole din romanul *Fantoma Neagră*.

Suferă şi de amnezii ciudate: „Coca Aimée! Scumpa ei Coca-Aimée! Da! Aimée trebuie " să vie! O uitase! Cum de putuse uita". Are îndoieli dacă trebuie sau nu să meargă la gară spre a-şi întâmpina fiica,

şi până la urmă cedează inerţiei, mulţumindu-se să o întâmpine cu braţele deschise pe peronul sanatoriului. Toate acestea ne arată clar cât de vindecată e Lenora. Ca, să nu mai vorbim de apatia ei, preludiul cancerului care o va devora. (După Wilhelm Reich, tot un discipol al lui Freud, tumorile maligne ar avea origine psihică nevrotică, insatisfacţia sexuală pregătindu-se ivirea.)

Aşa e de logică această boală pentru Lenora (cancerul uterin, n.n.) – scrie, negreşind, Anton Holban, încât, personal am bănuit-o înainte de a citi romanul".

Mihail Sebastián crede a recunoaşte succesul, „terapeuticei morale" (citeşte psihanaliză), aplicată de doctorul Walter Lenorei, în faptul că protagoniştii sfârşesc prin a se căsători la sfârşitul tratamentului: „Nu lipseşte nici amănuntul ultim al lecuirii unei nevroze: relaţiile galante dintre doctor şi pacientă, care în tratate speciale se cheamă transfer".

Într-adevăr, la un moment dat, pe parcursul curei psihanalitice, bolnavul îşi îndreaptă asupra medicului energiile libidinale eliberate prin îndepărtarea refulărilor şi numai câştigarea acestei încrederi, cu o puternică bază afectivă, permite biruirea rezistenţelor opuse luminării inconştientului.

Dar *transfertul* substituie vechii nevroze o altă nouă, al cărei rezultat este. Abia când medicul reuşeşte să o înlăture şi pe ea se poate vorbi de vindecare. Altfel, psihanalistul ar trebui să ia în căsătorie toate pacientele sau să devină, cel puţin, amantul lor chiar dacă ar fi vorba de femei cu părul alb. Şi ce să facă în cazul bolnavilor de sex masculin?

Însăşi explicaţia nevrozei, căreia îi cade pradă Lenora, lasă de dorit: Conştiinţa eroinei – crede criticul – „nu asimilează faptul consumat al adulterului, îl deplasează violent din amintire" (refulează actul în inconştient). Lenora îşi iubeşte soţul „anormal de mult", datorită căinţei, vrând să compenseze astfel vechea infidelitate. Mika-Le trece, aşadar, în ochii tuturor drept fiica lui Doru Halippa. Purtarea ei depravată (avansurile erotice făcute prinţului Maxeiiţiu, logodnicul surorii sale Elena), reamintind originea bastardă a „felahinei" – cum o botezase Mimi – îi provoacă Lenarei o nevoie imperioasă de a-şi mărturisi păcatul, dar ruşinea o împiedică. Aşa se naşte nevroza, prin represiunea unei dorinţe care caută satisfacere pe căi ocolite. Lenora ajunge să-şi împingă soţul mult iubit în braţele altei femei, apropiindu-l

de verişoara Eliza, obiectul primului său proiect matrimonial. Logica ascunsă a acestei manevre bizare, simptom al dezordinii sufleteşti, ar fi, după Mihail Sadoveanu, următoarea: „Lenora vrea să fie înşelată, vrea să aibă iluzia trădării sale. E o pedeapsă pe care şi-o administrează benevol şi o scuză întârziată pentru păcatul ei de altă dată, în acest leac fatal ce o împacă, ea se dăruieşte nebuniei şi se complace în ea".

Dar e îndoielnic că abia după ce Mika-Le încearcă să sucească minţile prinţului Maxenţiu, Lenora îşi reaminteşte de originea fetei, recunoscând în apucăturile perverse ale „spurcăciunii" zestrea ereditară, pe care i-a transmis-o tatăl ei adevărat, vagabondul italian. Păcatul vechi al eroinei „nu e cunoscut aproape de nimeni" – scrie Mihail Sebastián. Formulă eufemistică! Verişoara i-a făcut confidenţe clin capul locului bunei Lină, cerându-i concursul spre a scăpa de fructul nedorit. Că Mika-Le nu e fata lui Doru, ci a zidarului italian, ştie de mult şi guralivă Nory, care-i împărtăşeşte faptul, cu prima ocazie, lui Mini, ca pe un lucru public. Şi alte persoane, foarte probabil, sunt în cunoştinţă de cauză. „Misterul" Lenorei e un fel de secret al lui polichinelle, numai soţul ei nu-l ştie.

Criticul trece şi prea uşor peste evoluţia bolii: După o vizită la Viena (unde suferă un scurt tratament) starea psihică a Lenorei cunoaşte o remisiune, coincidentă cu mariajul Elenei. Crizele de nervi sunt înlocuite printr-o *atonic*. Lenora nu mai suportă cel mai mic zgomot, stă ore întregi tăcută, ascultându-şi parcă o voce lăuntrică. Abia ulterior simptomele nevrozei devin manifeste. Lenora se dă cu capul de pereţi, într-o zi dă foc patului conjugal, o irită prezenţa lui Doru, îi arată o ostilitate pronunţată, îl acuză că ar complota împreună cu Elena şi Mika-Le împotriva ei şi a Cocăi-Aimée ca să le lase pe drumuri, îşi neglijează înfăţişarea, umblă nepieptănată şi neîngrijit îmbrăcată, dânsa care zăbovea ore întregi ia oglindă. Aducerea în casă a Elizei e ultima dintre aceste comportări anormale.

Mihail Sebastián se îndepărtează, precum vedem, *de* materia epică a ficţiunii, substituindu-i o schemă reductivă. Interpretarea lui nu explică astfel psihologia personajului, aşa cum făgăduia, ci urmărind a o face să corespundă neapărat şi evident teoriilor freudiste, are un efect sărăcitor. Mai mult, poate să-l împingă pe critic la reproşuri nejustificate aduse autoarei, conform cu teza lui paradoxală că

Hortensia Papadat-Bengescu, neîntrecută artistă în urmărirea şi crearea unei atmosfere sau acţiuni, dar incapabilă să abordeze direct şi să speculeze la surse procesul lor psihologic – are temperament şi sensibilitate dramatică, nu şi autentice facultăţi analitice.

Astfel, după ce crede *a* fi demontat mecanismul îmbolnăvirii şi vindecării Lenorei, scrie: „Examenul de mai sus ne aparţine. D-na Bengescu nici nu-l face pe cititorul neinformat să-l bănuiască. Explicaţiile sale sunt şi insuficiente şi false".

Nu este chiar atât de sigur. Diagnosticarea exactă a unei nevroze întâmpină adesea mari dificultăţi şi, pe multe cazuri, psihiatrii faimoşi s-au contrazis. Freud însuşi a-firmă răspicat că numai după o perioadă ele examen psihanalitic se poate spune cu o anumită certitudine care e natura specifică a unei tulburări nervoase. Simptomele, îndeosebi la început, sunt înşelătoare, abia peste un timp pot fi surprinse cele caracteristice.

Iniţial, Lenora pare a trece prin nişte crize de isterie (crisparea gurii, tremurul ritmic, convulsiv al corpului, palpitaţiile, plânsetele, leşinurile). Apoi trădează şi anumite fobii (nu suferă să o vadă pe Mika-Le, dă foc patului conjugal care-i inspiră oroare). Intră într-o acută stare depresivă, nu o mai interesează nimic. („Bună Lina" pronunţă la un moment dat cuvântul *melancolie*). Se consideră şi persecutată (Doru urmăreşte să o deposedeze în favoarea Elenei).

Criticul nu are posibilitatea să consulte personajul, să-l invite a se întinde pe canapeaua psihanalistului şi a-şi povesti visele. Trebuie să lucreze doar cu atâtea date câte i *le* furnizează textul şi nimic altceva. Şansa lui de a furniza o interpretare plauzibilă e să le găsească o explicaţie cât mai convingătoare.

Desigur că Lenora vrea să uite aventura cu zidarul italian din motive foarte întemeiate. Fusese un act nesăbuit, putea să o coste pierderea lui Doru, pe care-l iubeşte, şi a unei situaţii sociale de invidiat (moşiereasă la Prundeni). Adulterul avusese şi urmări nefericite, naşterea Mikăi-Le (Lenora voise să o împiedice), obligaţia apoi de a-şi pune încontinuu soţul într-o situaţie falsă, făcând clin el tatăl „spurcăciunii".

Se pare însă că această amnezie voită îi reuşise, întrucât a păstrat relaţii conjugale deosebit de tandre cu Doru, multă vreme încă, arătând o gelozie aprigă oricui avea impresia că reţine afecţiunea lui,

inclusiv fetei mai mari. Elena.

Criza izbucneşte abia după incidentul logodnei stricate. De ce tocmai atunci, când ştim că Lenora nu o prea iubeşte pe Elena? în plus, familia e lezată, clar se simte-mai puţin împinsă a da faptului proporţii catastrofice. Singură Lenora face din el „o tragedie". Mai curând e de necrezut că purtarea josnică a Mikăi-Le îi aminteşte eroinei nu atât vechea întâmplare neplăcută, cât motivul care a provocat-o: senzualitatea proprie, puternică, nestăpânită. „Felahina", prin apucăturile ei agresive, e o imagine vie a moştenirii acestei aplecări spre luxură. Lenora începe astfel să resimtă o spaimă de ea însăşi; natura voluptuoasă cu care natura a înzestrat-o îi produce oroare. Capătă imboldul secret să-şi reprime pornirile libiciinale chiar şi. Ia adresa lui Doru.

Refularea aceasta ulterioară nu mai reuşeşte însă. Afectele rămase nereprimate se transformă în anxii (teamă de efectul dorinţelor sexuale), conform „angoasei isterice", de care probabil suferă, o psihonevroză foarte răspândită.

Lenora reacţionează negativ, cu repulsii, faţă de tot ce se asociază firii sale voluptuoase (sfâşie dantelele kimonoului, toarnă spirt peste patul conjugal şi-i dă foc, nu-şi mai îngrijeşte aspectul fizic şi vestimentar, o supără prezenţa lui Doru). Anumite fobii avusese şi înainte. Să ne amintim că nu voia să calce prin aripa clădirii, pentru construirea căreia fusese angajat zidarul italian şi unde se juca Mika-Le. După întâia remisiune, rămâne cu oroarea de zgomote. (Ar putea fi şi ele asociate epocii când o parte a locuinţei devenise un şantier.)

În sfârşit, şi ca soţie a lui Walter, după „vindecare", manifestă o formă ascunsă de agorafobie (nu vrea să iasă nicăieri şi în timpul plimbărilor impuse refuză să coboare din maşină).

Concomitent, Lenora se culpabilizează, reacţie iarăşi proprie istericilor anxioşi de tipul ei.

Simptomul nevrotic constituie – după Freud – un *compromis* între forţele psihice conflictuale; prin actele aberante, bolnavul îşi satisface, sub o formă deghizată, vicleană, fantasmatică, sustrase cenzurii morale şi acceptate de conştiinţă, dorinţele refulate. Lenora simte plăcere să se pedepsească, găseşte un derivativ al voluptăţii în suferinţă. De aceea umblă nepieptănată şi neglijent îmbrăcată, ea care stătea ceasuri întregi la oglindă. Lenora vrea să fie urâtă, să displacă, să

desfiinţeze capul „păpuşii de Nimberg". Amănunt semnificativ: capătă o iată aspră, rea, tenul ei îşi pierde faimoasa culoare roz-alb, „ca şi cum o sită i-ar fi cernut cenuşă pe sub piele". Cu o carne puhavă, flască, pare acum o statuie mare, grea.

Dintr-o egală dorinţă de a se auto-pedepsi, eroina renunţă ia bijuteriile sale cele mai dragi (perlele pe care i le cumpărase Dodu) şi le dăruie Elenei, cu prilejul nunţii ei. Mika-Le, imagine vie a demonici erotice proprii, devine pentru Elena un obiect al auto-detestării. Nimeni nu o tratează atât de neiertător ca ea, ceilalţi, Doru, Elena, Drăgănescu, ţaţa Tana, îi arată o relativă indulgenţă.

Ajunsă a-şi privi cu oroare senzualitatea, Lenora vede în procedura Mikăi-Le faţă de sora să mai mare o repetiţie a ceea ce-i făcuse dânsa verişoarei Eliza. Sentimentul de culpabilitate cere, pentru a pieri, reperaţia vinei. Nu ca să fie înşelată – aşa cum crede Mihail Sebastián – Lenora îl împinge pe Doru, în braţele Elizei, ci spre a drege ceea ce stricase cândva, amorul foştilor logodnici. Reconstituind vechea idilă, aduce lucrurile iarăşi în starea lor dinaintea căsătoriei ei cu Doru, aboleşte trecutul, adică tot ce i s-a întâmplat şi a devenit o sursă permanentă de anxietate.

Ce explicaţii le reproşa criticul autoarei, ca „insuficiente şi false"?

Există aici o primă neînţelegere: Mihai Sebastián atribuie Hortensiei Papadat-Bengescu reflecţiile lui Mini „care, chiar dacă joacă în roman rolul de „raisonneuse". rămâne un personaj şi are dreptul – conform legilor ficţiunii – să se înşele.

Dar, admiţând că explicaţiile exprimă opinia autoarei, în fond ce spun ele? „Mini rămase ameţită de vorbăria stacată, zgomotoasă, încâlcită a lui Nory. Atâta era precis, că Leonora dezvăluise taina castelului – nu într-un acces de mânie, ci în plină conştiinţă. Spontan, e drept, dar cu o logică calculată parcă. Pentru asta avusese fără îndoială un motiv! Care? Era ultima ei legătură cu trecutul, pe care o rupsese. Prin. scena asta liminară lichidase romanul căsniciei ei. Cu care scop? O ajutaseră, e drept, şi împrejurările. Destinul îşi va avea partea lui de fatalitate".

Citind într-o notă din josul paginii aceste gânduri, criticul întăreşte imputarea adusă romancierei: „Explicaţie – scrie el – nu numai simplistă, dar în flagrantă contrazicere cu legea sufletească a

lecuirii acesteia. D-na Bengescu ar fi trebuit să-l consulte pe dr-ul Walter. I-ar fi spus el cât se înşală".

Abia către sfârşitul carierei sale, întâlnind la numeroşi pacienţi o bruscă rezistenţă insurmontabilă, o „fugă în boală", Freud a descoperit acţiunea unei porniri distructive care se împleteşte cu sexualitatea şi constituie aşa-numitul „instinct al morţii", în orice manifestare a vieţii – a arătat şi biologia – apare o tendinţă de – repetiţie, prin reîntoarcerea materiei însufleţite la starea anorganică. „Instinctul morţii" se îndreaptă asupra obiectului erotic (fiinţa iubită) şi, când eul i s-a identificat, asupra lui însuşi, cu o irepresibilă furie nimicitoare. În pasajul incriminat autoarei, Mini se referea J a aşa ceva, vorbind de logica rece, calculată parcă, prin care Lenora îşi distruge căsnicia, rupând astfel ultima legătură cu un trecut apăsător, devenit insuportabil pentru dânsa. În altă parte, personajul port-voce *a* autoarei e şi mai categoric, încercând să găsească explicaţia purtării curioase a Lenorei faţă de verişoara Eliza, aceeaşi

Mini îşi spune: „Aversiunea ei neîndoioasă, haină, către Doru, care o făcea să caute a scăpa de el prin orice mijloc, găsise în ideea asta un agent de dizolvare definitivă a căsniciei lor. Era desigur ideea ei fixă, opera nouă la care lucra cu aceeaşi pornire lacomă care o caracteriza, cu aceeaşi forţă impulsivă. Mijloacele, de obicei, erau sumare şi arbitrare. Dar era mai ales în acea patimă nouă, cine ştie ce tainică şi saşie meşteşugire a inconştientului (...) Lenora, în incinta nebuniei ei, avea o logică perfectă, aceea a distrugerii (...) Lenora ucisese în ea pe Doru, şi acum căuta să se ucidă în el (...) De când sfâşiase, la plecarea lui Mika-Le, dantela hainei de casă, sentimentul distrugerii crescuse, cuprinsese în ea tot. Se distrugea pe ea, pe ceilalţi, locul, timpul, simţirile".

Dezinteresul pentru nunta Elenei, neparticiparea la eveniment pot fi interpretate tot ca acte sortite a-i satisface dorinţa restabilirii situaţiei antemaritale, când nu avea nicio fiică.

Mini şi respectiv prin ea Hortensia Papadat-Bengescu posedă, precum se vede, o intuiţie a psihologiei abisale mai exactă decât criticul. Dacă doctorul Walter era la curent cu progresele psihanalizei (şi aşa par să fi stat lucrurile, după câte aflăm despre caracterul lui studios), el i-ar fi dat dreptate autoarei mie în sută.

Să oprim aici o discuţie prelungită prea mult de o intenţie

demonstrativă. Ne-a preocupat, nu atât cazul Lenorei în sine, cât să arătăm cum interpretarea lui corectă, din punct de vedere psihanalitic, poate răsturna o obiecţie critică injustă.

Nevroze întâlnim şi în alte romane ale autoarei, toate aproape, cuprinzând măcar una, înfăţişată pe larg: *Concert din muzică de Bach* ne dă prilejul să urmărim cum se dezvoltă ipohondria prinţului Maxenţiu, *Drumul ascuns*, presiunile psihice, sub efectul cărora doctorul Walter îşi va pune capăt zilelor, după ce avusese întâi intenţia să o ucidă pe Coca-Aimée, *Rădăcini*, alunecarea treptată în clemenţă a Anetei Pascu.

Bineînţeles că explicarea psihanalitică a cazurilor acestora prezintă interes pentru exegeza literară numai acolo unde teoriile lui Freud pot arunca o lumină asupra unor comportamente care ar părea altfel lipsite ele motivare şi imputabile scriitoarei ca arbitrare.

Aşa e forma de misticitate amoroasă a prinţului Maxenţiu. Cum ajunge el să-şi imagineze un întreg roman sentimental, suav şi sublim, cu Elena, atunci când atinge treapta cea mai de jos a degradării fizice şi morale?

Maxenţiu manifestă, la început, o evidentă ipohondrie. El îşi concentrează toată atenţia asupra organelor sale interne, resimţind o vădită plăcere din descărcarea excitaţiilor pe care acestea le suferă: „Cu toată atenţia, cu toţi ochii îşi examina ligheanul, batista, şi, sta în patul maculat, cu un fel de voluptate a nesimţirii. După atâta constrângere era o orgie de tuse, de expectorări, de toate mizeriile concrete ale bolii, îşi descărca cu bucurie ticăloşia şi trupul lui acum material, nesecat ele coptură, de murdărie, îi era drag aşa; îi părea că-l simte viu tocmai pentru că era, astfel, rodnic".

Hortensia Papadat-Bengescu are o clarviziune extraordinară a formelor sub care ipohondrul găseşte o satisfacţie a dorinţelor lui în senzaţiile vegetative: „Ceea ce-i plăcea mult era năduşeala. Ascundea momentul transpiraţiei înadins ca să rămână în izul ei; numai când începea tremurul, cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămaşa de tot. O mai ţinea pe pat aşa, aşa udă…"

Ipohondria este o nevroză *actuală*, care are o cauză fizică, în cazul nostru tuberculoză. Pe efectele interne ale acesteia se grefează o formă de sexualitate aplicată unor zone erofogene, ivite în interiorul corpului. Ipohondria ascunde însă adesea îndărătul ei – arată Freud – o

psihonevroză *narcisică*. Este vorba de o întoarcere a libido-ului asupra eului însuşi. Spre a sugera plastic cum se petrece acest lucru, Freud compara fenomenul cu actul prin care făpturile elementare întind în afară, din masa lor protoplasmatică nediferenţiată, *pseudopode* şi le retrag înapoi. *Libido-ul* „eului" s-ar comporta astfel îndreptându-şi o parte a sa către obiectul erotic, fixând-o asupra lui şi luând-o înapoi, când atracţia sexuală încetează. La inşii echilibraţi, o asemenea mişcare de du-te-vino are loc fără mari dificultăţi, cu o perfectă elasticitate, care dispare complet în nevrozele narcisice. Instalarea acestora este urmarea neputinţei, eului de a-şi mai trimite libido-ul către obiecte erotice din afară, concentrându-l exclusiv asupra, sa.

Narcisismul este însă o fază primară generală în evoluţia sexualităţii; ca atare precede, la orice om, alegerea obiectelor şi corespunde fazei autosatisfacerii erotice infantile. Aşa se formează de fapt „eul", atrăgând întâi asupra sa pulsiunile sinelui, ale acelui *Es*, cum îl numeşte, după Nietzsche, Freud.

Dar procesul narcisic implică şi o modificare. „Transformării libidoului *sinelui* în libido al *eului* îi corespunde *o renunţare la scopurile sexuale*, *o desexualizare*" (s. n.) –

Inşii care suferă de nevroze narcisice au o dispoziţie pronunţată către *sublimare*. Eul lor este sufocat tocmai de surplusul libidoului incapabil a se ataşa altor fiinţe. Tendinţa către sublimare apare cel mai frapant – spune Freud – în efortul de regăsire a unor obiecte erotice exterioare. Când încearcă aşa ceva, libidoul narcisicului nu izbuteşte să apuce decât „umbra" acestora, adică numai „reprezentările verbale" care le corespund.

E exact forma dragostei idealizate, golite de orice conţinut sexual, reduse la simple cuvinte, cu o vagă încărcătură amoroasă, simţământul încolţit în sufletul lui Maxenţiu pentru Elena.

Gesturile sunt paralizate de timidităţi copleşitoare şi scrupule nenumărate. Marile scene ale acestei reveniri sentimentale complet spiritualizate se joacă exclusiv în imaginaţie, presupun porniri exaltate şi diafane, avânturi pure sufleteşti, care-şi trimit ecouri secret, „masonice" parcă, prin mesagiile prinţului către Elena, din sanatoriul elveţian pe cărţi poştale „cu cer albastru şi munţi albi": „Amiciţia mă reţine! Plutesc! Vă puteţi bucura"; „Mă simt un om nou, un copil! sunt beat de aer curat, voi fi curând sănătos şi fericit!"

Pătrunderea, cu care Hortensia Papadat-Bengescu conduce la ultimele consecinţe logica abisală a nevrozei lui Maxenţiu, produce în perspectiva psihanalitică o uimire Plină de admiraţie. Comentariul autoarei atinge o fineţe extremă, abia astfel perceptibilă. (Chiar şi Freud a avut revelaţia târzie a reacţiilor paradoxale narcisice.) „Sentimentele lui (Maxenţiu, n.n.) pentru Elena nu aveau nevoie de imboldul prezenţei. Existenţa efectivă a lui şi a Elenei era un obstacol pentru avânturile lui imateriale, înlăturate acum de distanţă. De aceea cuvintele lui exaltate nu exprimau dorinţa unei revederi imediate: „Zbor! sunt o pasăre! sunt lângă Dumneavoastră, clar am răbdare. Totul e luminos".

Mulţi vor fi fost surprinşi auzindu-ne pomenind de sinuciderea doctorului Walter, după ce proiectase o crimă asupra soţiei sale. Despre acestea, *Drumul ascuns* nu spune nimic, dar vor avea loc ulterior, aşa cam ne informează paginile care S-au păstrat din romanul pierdut, *Străina*.

Un mister există, aşadar şi cu şeful sanatoriului Ba-rodin, dacă necunoscând ce destin îi rezervă personajului autoarea, Anton Holban era împins să-l înţeleagă că pe o fire *eroică* şi să scrie: „Tânărul Walter, individ compromis, se îndepărtează de la calea comună (Morala) de bunăvoie, din setea de dominaţie, nu din cupiditate. E felul lui de a fi eroic. (E om de ştiinţă şi ştiinţa nu produce. Dacă ar fi fost om de afaceri, ar fi produs el aceşti bani, prin tot atâtea compromisuri de altfel. Eroismul lui constă în a se menţine în echilibru faţă de situaţia excepţională, în a nu fi doborât şi nici de a fi mai prejos de ea.)

Calea excepţională îl izolează, îl diferenţiază, e o disciplină severă care-l formează şi-l ridică.

La Walter este lucidă voinţa de a înfăptui din viaţa lui o „operă de artă".

Drumul ascuns al personajului avea să-l conducă, în viziunea autoarei, către cu totul altceva, în fragmentele din *Străina*, doctorul Walter ne apare mult schimbat: ras în cap, cu câteva fire de barbă lăsate să crească la întâmplare, comportându-se bizar, inspiră o spaimă permanentă soţiei sale. Coca-Aimée îl crede nebun şi are teamă (aşa cum îi comunică Elenei), că Walter vrea să o otrăvească.

Într-adevăr, acesta îşi consacrase tot timpul din urmă căutării unei substanţe toxice „invincibile" şi care „să nu lase urme". Cedase

sanatoriul statului, izolându-se în cabinetul său de lucru, unde interzicea accesul altcuiva decât laborantului.

Coca-Aimée nu greşea, Walter avusese realmente intenţia să-şi experimenteze asupra ei otrava descoperită, dar apoi renunţase şi se luase pe sine drept cobai.

E posibil de susţinut şi în continuare că era o natură eroică, actul său sinucigaş ieşind din comun prin riscul suprem asumat. Aşa şi socoteşte Walter experimentul, ca pe un mijloc „spre a-şi dovedi tăria", „desăvârşirea propriei lui făpturi", „desprinderea de tot ce e omenesc".

Oricum, însă, în ipostaza din *Străina*, eroul provoacă cititorului o puternică surpriză, care cere explicaţii de ordinul psihologiei abisale.

Pentru Anton Holban, Walter e o persoană foarte echilibrată sub raport sufletesc, o natură în stare să înfrunte fără teamă opinia publică şi morală. Dar din perspectivă psihanalitică, ne apare clar că avem de-a face cu un nevropat. Maladia lui – e adevărat – rămâne secretă lungă vreme, nu are manifestări exterioare care să intrige. Ba prin calm, hotărâre, spirit organizatoric, tact, stăpânire de sine extraordinară, personajul creează impresia unei sănătăţi psihice perfecte. Unele tulburări se lasă, totuşi, ghicite, dacă îi dăm ascultare lui Freud. Walter – ni se spune, „căpătase pentru femei un dezgust din cauza Salemei, dezgust pe care-l are către cea mai fină gustare cineva nevoit să suporte mereu un banchet". (Ultimele cuvinte conţin o ironie crudă: nesăţioasa baroană Efraim cântărea o sută douăzeci de kile!) „Salema istovise gustul lui Walter pentru voluptate", „Avea sau nu legături cu vreo clientă sau infirmieră? cu vreo curtezană sau vânzătoare de tablouri? Probabil că nu, deoarece niciuna dintr-însele nu se lăuda sau nu trăda".

Înţelegem că Walter nu întreţine relaţii sexuale nici cu Lenora destinată a fi doar o soţie decorativă. Apoi, respinge în două rânduri dragostea sufletească şi trupească (Hilda şi Coca-Aimée), observă chiar Anton Holban.

Altceva are însă un caracter mai simptomatic: însăşi faimoasa stăpânire de sine a personajului. Ea constă într-o aproape completă suprimare a emotivităţii, e o veritabilă glacialitate sufletească, de care Walter se simte foarte mândru. „Sentimentele sale trec – precizează autoarea – prin acelaşi frigorifer, unde totul îşi pierde culoarea, căldura, savoarea".

Walter a ajuns aşa – aflăm iarăşi – în urma unui travaliu îndelung asupra lui însuşi. Acceptând relaţia monstruoasă cu Salema, trebuise să-şi învingă repulsia fizică, pe care ea i-o trezea, precum şi aceea morală faţă de sine, fiindcă se pretase unui asemenea târg infam. Romanciera, foloseşte o excelentă comparaţie spre a ne face sensibile condiţiile şi consecinţele actului: „Practicase viţiul – scrie ea – ca un chirurg care operează calm şi conştient asupra sa; el singur prepara cuţitul şi urmărea tăişul lamei; o anestezie totală îi oprea atunci toată vitalitatea; n-avea nicio urmă de beţie sau desfătare, ceea ce era scuza lui".

Walter învaţă să-şi biruie conştiinţa. „E tot timpul la pândă că ea să nu profite de vreo slăbiciune a sa". Căsătoria cu Lenora fusese o asemenea împrejurare, când „armura" lui se dovedise „vulnerabilă"; fiindcă „în acel moment de uitare de sine nu apucase a refuza, ba chiar pronunţase cuvinte de angajament".

Lui Walter „conştiinţa îi este un vrăjmaş, neîmpăcat, adversar subtil, veşnic treaz, lovind pieziş" – remarcă Anton Holban. Iar autoarea ne spune: „din confruntarea moralei cu ambiţiile lui rezultase atitudinea rece şi hotărâtă, compromis între dezgusturile de sine şi. gusturile sale".

Dar cine sunt factorii psihici angajaţi în această aprigă opoziţie?

Unul este „conştiinţa", de care vorbeşte Anton Holban şi romanciera, adică „supraeul" lui Walter, după „Freud, instanţa superioară din sufletul personajului, „cenzura morală".

Şi cine reuşeşte să o ţină cu atâta fermitate la distanţă, neîngăduindu-i nicio imputare?

E *eul* lui Walter, pentru care ştim că „nemulţumirea de sine" reprezenta un sentiment „intolerabil".

Dar cum se realizează echilibrul acesta foarte dificil?

Walter, neurolog, interesat de „terapia morală" (prin care trebuie să înţelegem psihanaliza) şi-o aplică lui însuşi. El examinează tot timpul, cu o luciditate necruţătoare, tot ce se întâmplă în sufletul său, urmărind programul freudist de a reduce necontenit terenul inconştientului, muţind eul în locul instinctului, exercitând o operă civilizatorie, ca „asanarea golfului Zuydersee".

„A putea sta nestânjenit în plină lumină era ceva mereu de mare preţ pentru D-rul Walter".

Ambiţia însă de a sustrage întreaga viaţă psihică inconştientului rămâne o himeră. Acesta îşi ia ca aliat chiar pe „eul ideal", care plonjează prin preistoria naşterii sale în inconştient şi se alimentează de acolo cu o energie instinctuală mereu împrospătată. Mai toţi adepţii de frunte ai psihanalizei au suferit de nevroze (W. Fliefes, S. Fe-renezy), unii chiar sub forme foarte grave (O. Rank, W. Reich). Freud însuşi s-a luptat toată viaţa cu o isterie de transfert.

Regimul lucidităţii depline îl duce pe doctorul Walter la o stare asemănătoare în multe privinţe megalomaniei sau delirului grandorii.

În asemenea cazuri – spune Freud – „*idealul eului* „după ce a exercitat asupra eu*lui u*n control foarte riguros, se găseşte momentan absorbit de către el, contopit cu el", aşa că insul cunoaşte „un sentiment de triumf şi de satisfacţie, pe care nicio critică nu vine să-l tulbure, se simte liber de orice obstacol, la adăpost de orice reproş, de orice căinţă".

Walter nu se sperie de atracţia sa pentru Coca-Aimée, deşi drumul tortuos către satisfacerea unei atari porniri" trece, simbolic vorbind, prin incest (obiectul erotic e aici fiica lui vitregă) şi asasinat (ca libidoul să-şi realizeze ţelul, Lenora, soţia legitimă, trebuie să piară). Dimpotrivă, fragmentele din *Străina* ne dau prilejul să aflăm că abia ideea incestului îl atrăsese, ba o asocia şi deflorării. Ne-virginitatea noii sale soţii îi provqcase o uriaşă scârbă.

Walter gustă cu surpriză agreabilă ivirea într-însul a unei emotivităţi, socotite până atunci moarte pentru el. – " Statornicit în voinţa lui sceptică, poseda aşadar şi celălalt material, cel din care oamenii slabi fac atâta pricină. Era uimit de luxul persoanei lui, îşi drămuise cu îngâmfare sensibilitatea; simţirea lui puţină era mai valoroasă ca a acelor care o vântură din belşug". Concluziile autoanalizei sunt de natură, cum se vede, a-l măguli. Lungul duel cu Aimée nu face decât să-i confirme buna părere despre sine; când fiica vitregă încearcă să-a rănească simţul moral, printr-o aluzie la donatoarea sanatoriului, şi motivul generozităţii ei, efectul e contrar: „Walter, după astfel de agresiuni rămânea cu pulsaţia dezordonată, îi părea că a suferit o violenţă fizică nu lipsită de un element de plăcere. Raţionamentul îi arată că a fost atacat de un infirm, deci de un iresponsabil. Sfârşise printr-o indulgenţă dispreţuitoare pentru păpuşa indolentă cu care îl gratificase căsătoria".

Sub masca flegmatică descoperim la Walter exaltarea, autosatisfacţia, pe care le încearcă în tot ce fac cei cuprinşi de delirul grandorii: „Se adresa în gând unor adversari fictivi şi sfidători: – Am putut ceea ce voi credeţi mai de seamă şi am putut ceea ce voi nu sunteţi în stare. Am putut binele şi răul şi voi trece mai departe pe un drum asemuitor cu şoselele care şerpuiesc pe suişuri, întoarnă unghiuri, taie peste prăpăstii, pentru a sparge în tenebrele vreunei stânci un tunel dăltuit".

Felul cum izbutise să anunţe familiei moartea subită a lui Drăgănescu, consolând rudele cu perfect tact, i se pare o realizare admirabilă: „Nu crease el Walter o mare operă, nu era el un binefăcător?"

În sfârşit, chiar ruşinea secretă pe care o resimţea fiindcă a renunţat la Hilda, spre a-i oferi orfanei Coca-Aimée ocrotire, luând-o de soţie – aşa cum făgăduise Lenorei – se converteşte într-o exaltare triumfală: „… Mai sus!… Tot mai sus!… Dorea parcă o stimă mereu mai anevoioasă ce nu i se mai putea oferi".

Walter e mândru că a izbutit să-şi biruie scrupulele de conştiinţă, să aibă un suflet „tare", supraomenesc. Exact aşa se şi vede, ca nevropaţii căzuţi pradă delirului grandorii, „îl credea nebun –îşi spune, în faza agravată din *Străina*. Era el oare nebun? Nu. Era un supraom şi o va dovedi lumii întregi".

Contopindu-şi „eul" cu „supraeul", personajul n-a încetat, ca orice maniac, să asculte de imperativele acestuia.

<Notă>

„Pentru concepţia noastră analitică – afirmă Freud – mânia grandorii este consecinţa imediată a măririi *eului* prin toată cantitatea de energie libidinală retrasă obiectelor; ea este un narcisism secundar survenit ca urmare a trezirii narcisismului primitiv, care este acela al primei copilării".

</Notă>

Tot unor principii ideale constrângătoare] i se supune, cu singura diferenţă că o energică „estetizare" a lor le-a deghizat în norme de conduită proprii. Astfel zis, Walter are „religia" şi „morală" lui – cel puţin aşa crede – şi ascultă de ele fără crâcnire. Se căsătoreşte cu Coca-Aimée, furnizându-şi o asemenea motivare „superioară": (respectă cuvântul dat Lenorei pe patul de moarte; vrea să adauge încă o figurină

colecţiei sale de artă – şi, sfidând aparent opinia publică, are curajul incestului), în realitate caută să o menajeze tot timpul, căci ce altceva este scrupulul moral de a nu călca promisiunea făcută soţiei lui muribunde, că va asigura viitorul fiicei ei?

Există, la mijloc, şi o ipocrizie: Walter este convins că a consimţit la un sacrificiu, act care-i sporeşte buna părere de sine. În realitate, urmează, pe o cale deturnată, impulsul „libido"-ului, scoţând plăcere din ceea ce socoteşte a fi o renunţare. Ura lui împotriva Cocăi-Aimée e, după concepţia freudistă, o expresie a ambivalenţei sentimentului, foarte pronunţată în asemenea nevroze, unde *supraeul* ajunge un adevărat depozit de porniri sadice. Nu trebuie deci să ne mire că Walter va nutri, o bucată de vreme, dorinţa să o ucidă pe Coca-Aimée.

Surplusul de sadism, nemaiputând fi suportat, e *proiectat* asupra altei persoane, căreia nevroticul îi atribuie intenţia distructivă. El nu face decât să se supună, fără voie, silit, acestei porunci agresive. Dacă resimte o vreme impulsul de a o ucide pe Coca-Aimée, este pentru că aşa i-o reclamă portretul Salemei, o fidelitate care cere să fie înlăturată uzurpatoarea adevăratei stăpâne pe sufletul lui. Apoi abandonează intenţia criminală tot din dragoste de sine. Coca-Aimée nu merită să participe, nici măcar ca victimă la grandoarea proiectului său, neînţelegându-i măreţia, temându-se. Salema ar fi acceptat bucuroasă.

Dar eul căzut în mânia grandorii înlătură până şi acest ultim obiect de ataşament erotic exterior. Walter donează unui muzeu portretul Salemei şi decide a beneficia singur de gloria *pe* care o va cunoaşte reuşita măreţei experienţe, să-şi administreze sie însuşi otrava.

Sinuciderea, ca o împingere la limită a delirului grandorii, realizează prin acest personaj o demonstraţie strălucită, de o consecvenţă absolută, înfricoşătoare, în logica unei psihoze.

Demenţa Anetei Pascu ocupă o bună parte clin romanul *Rădăcini*, dar nu prezintă momente obscure sub raport narativ, ca să reclame o explicaţie psihanalitică. Comportările personajului ne apar, în ciuda dereglării lor, perfect motivate. Există însă şi în acest roman, pe un plan secundar, alt psihopat al cărui act, funest final intrigă restul personajelor cărţii, precum şi pe cititor. De ce s-a spânzurat Ghighi, fiul Elenei şi al lui Drăgănescu? – se întreabă Nory, dar nu numai ea. Sigur,

sunt sugerate câteva motive, băiatul traversa vârsta dificilă a pubertăţii, era o fire închisă, introvertită, resimţea neplăcut proiectele mamei sale privitoare la el (educaţia destinată a face dintr-însul un bun moşier), contractase nişte relaţii tulburi cu o fată de ţăran, cam sălbatică şi dezmăţată, Iviră, care se omoară şi dânsa. Ghighi avusese, probabil, o experienţă erotică demoralizantă şi ea îl împinsese să-şi pună capăt zilelor. Kira, socotindu-se răspunzătoare de catastrofă, îngrozită, se azvârlise în iaz.

Explicaţia aceasta comodă lasă însă nişte puncte neclare. E insinuată şi ipoteza că fata îşi curmase viaţa pentru că rămăsese însărcinată: „Kira grăsuna… plescăind în apă, afundată, în buruieni, scoasă apoi, grea, mai grea de apă, de urâciune şi poate de păcat" – reflectează Nory în drum spre Prundeni. Elena găseşte printre caietele lui Ghighi o scrisoare în careel încearcă să-şi motiveze sinuciderea: „S-a întâmplat ceva grozav cu Kira. Cum să mai dau ochi cu Vie… Mi-e ruşine de toată lumea, de domnul Simeon şi de tata… Kira e o neruşinată, dar nu pot suferi ce s-a întâmplat. Nu mai pot fi un compozitor. Dacă Mark era aici nu se întâmpla…"

„Aşadar, avusese un timp în care premeditase, pregătise" – constată Nory, simţind că i se strânge gâtlejul.

Ipoteza şocului provocat de o iniţiere erotică brutală, în măsură a-l traumatiza pe candidul Ghighi, cade. După cum şi varianta eşecului sexual, cu efecte demoralizante.

Orice s-ar fi întâmplat, totuşi, între Kira şi el, ca faptul să-l împingă la sinucidere, presupune din partea personajului un psihic maladiv, într-adevăr, nu e greu să vedem că puternică afecţiune pe care i-o arată Ghighi lui Marcian are o pronunţată coloratură homosexuală inconştientă. Copilul manifestă încă din Elveţia un ataşament preferenţial pentru prietenul mamei sale. Când starea-proastă a sănătăţii lui Drăgănescu necesită întoarcerea Elenei în ţară şi ea nu ştie cum să soluţioneze problema copilului, Ghighi îi declară autoritar: „Tu te duci la-papa de Bucarest. Eu rămân aici cu Ami Vie!". Deşi o iubea foarte mult, ar fi dorit, printr-un fenomen rare, „păstrând-o pe *maman*, să-l lase singur cu Oncle Mark". Miracolul s-ar fi realizat dacă Marcian devenea soţul Elenei şi îşi justifica astfel prezenţa permanentă alături de Ghighi. Mai târziu, la Prundeni aşteaptă ca pe o izbăvire sosirea muzicianului, care-l va scăpa de domnul Simeon; Vor pleca amândoi,

împreună, Mark şi el… şi *Maman*, *dacă va vrea*" (*s*. n.). Ostilitatea faţă de aceasta din urmă transpare şi atunci când îşi enumera obstacolele care-l împiedică să fie în Elveţia cu Grand Ami Vie – aşa cum dorea: sunt Tana, Administratorul „şi chiar Maman".

În sinea sa, Ghighi îi impută lui Marcian, că l-a lăsat pe mâinile Elenei, ca să fie dus la Prundeni. Când compozitorul îşi întârzie venirea, se socoteşte trădat.

Ghighi cunoaşte o dezvoltare a caracterului de tip narcisic, ca să folosim limbajul freudian, adică îşi alega-ca obiect al ataşamentului libidinal o persoană foarte asemănătoare cu eul propriu. Marcian este şi el o natură retrasă, un mare timid, speriat de asprimile lumii şi refugiat în muzică. Se situează la antipodul caracterului întreprinzător practic al tatălui, Drăgănescu, spre care în condiţiile unei evoluţii normale, de *tip extensiv*, Ghighi şi-ar fi dirijat admiraţia.

Foarte probabil, băiatul a cedat insistenţelor Kirei audienta exerciţiilor lui componistice din grajdul conacului. Actul a fost resimţit apoi ca o infidelitate, catastrofică prin consecinţe, întrucât implica pierderea definitivă a lui Grand Ami Vie. Că nu va mai putea da ochii cu acesta îl face să sufere cumplit pe Ghighi, aşa cum ne spun ultimele sale rânduri. Întâmplarea din grajd îi declanşează băiatului o criză gravă ele depresiune melancolică, în care insul se simte strivit sub apăsarea unei imense vinovăţii şi îndemnat tot timpul să-şi pună capăt zilelor.

Spuneam că Aneta Pascu, deşi este exemplarul cel mai deranjat mintal dintre personajele Hortensiei Papadant-Bengescu, nu face impresia a avea un „mister", elucidabil prin interpretarea psihanalitică. Altceva prezintă interes la ea, în această privinţă. Senzaţia că avem în faţă o mitomană, pe care privaţiunea sexuală o împinge la demenţă, nu lasă niciun dubiu. Dar sunt comportările Anetei Pascu corespunzătoare riguros cu o maladie nervoasă bine definită şi înfăţişată exact, în manifestările ei de către autoare?

Probabil că nu, întrucât reacţiile personajului ne-ar apare atunci lipsite de orice coherenţă interioară. Cel. mai ortodox freudist, doctorul Ernest Jones, compară actele nevroticilor cu nişte insule răsărite din mare, fără nicio legătură între ele, la prima vedere. Coborând în adâncuri, descoperim însă solul comun care le uneşte.

O fiinţă reală, ca Aneta Pasou, creează impresia că acţionează în chip absurd şi reproducerea comportărilor ei întocmai, ar lipsi de orice

interes literar un personaj astfel conceput. Principiul veridicităţii, nu al identităţii, se aplică şi pe tărâmul psihologiei abisale. Adevărul artistic, şi în cazul bolilor mintale, presupune o anume libertate a scriitoarei faţă de simptomatica reală, clinică. Ca să respecte cerinţele literaturii, romanciera are dreptul, ba chiar trebuie să facă din Aneta Pascu un personaj mai „logic" decât ar apărea el în viaţă.

Însuşi Freud, cu fân simţ al diferenţei între aceste două planuri, apără principiul pe care l-am invocat.

Propunând o explicaţie psihanalitică a comportării lui Lady Machbeth şi constatând că acţiunea piesei ţine prea puţin ca procesul caracterologic descris de el să poată fi avut loc, se grăbeşte să precizeze: „Autorul – simt nevoia să o spun – este, fără discuţie, liber să scurteze după cum crede timpul necesar întâmplărilor pe care la prezintă, dacă urmăreşte să obţină, prin sacrificiul similitudinii curente, o intensificare a efectului dramatic".

Freud scrie acestea într-un text cu aplicaţie imediată la preocupările noastre. (*Einige Charactertypen aus cler psychanalytischen Arbeit*.) El se interesează aici de configuraţia psihică specială a acelora care „ratează în faţa succesului" şi foloseşte drept exemple figuri literare faimoase, cum e Lady Machbeth.

Părăsind domeniul nevrozelor, întâlnim o asemenea alcătuire sufletească aparte printre personajele echilibrate ale Hortensiei Papadat-Bengescu şi chiar la unul cu o comportare de natură a ne intriga.

E vorba de Elena: Ea desfăşoară o impresionantă energie spre a-şi croi viaţa după un anume tipar ideal. Amorezată întâi ele prinţul Maxenţiu, îl înlătură cu o hotărâre inflexibilă, când socoteşte că n-a corespuns reprezentării ei de noblеţe şi loialitate masculină. (Acceptă să devină soţia lui Drăgănescu fără să ţină la el, iarăşi din principiu, spre a răsplăti oarecum un pretendent discret şi fidel.) În Marcian descoperă însă bărbatul care-i inspiră, pentru întâia oară, o dragoste puternică. Trece peste orice prejudecăţi, ea, fanatica respectului bunei-cuviinţe, şi-l urmează în Elveţia, indiferentă de ce va spune lumea.

Elena doreşte enorm să devină cât mai repede soţia lui Marcian (aceasta şi pentru a înlătura orice echivoc moral-social din relaţiile lor). Caută astfel a avea neîntârziat o explicaţie cu Drăgănescu, iar când el o evită, îi trimite o scrisoare care nu mai lăsa loc nici unei speranţe

de prelungire a căsniciei; face totodată demersuri spre a obţine grabnic divorţul.

Boala lui Drăgănescu nu-i schimbă intenţiile, dimpotrivă o enervează, pentru că o obligă să-şi amâne momentan decizia. Desfăşoară, ca urmare, o mare energie spre a o duce la îndeplinire, fără a apărea în ochii lumii o femeie lipsită de inimă.

Dar când, prin moartea subită a lui Drăgănescu, poate să-l ia de soţ pe Marcian, nu o face, amânând indefinit ceea ce-şi dorise atâta. Mai mult, se înfundă la Prundeni, departe de muzician pe care concertele îl reţin în Elveţia. Născoceşte singură obstacole în calea mariajului, neîmpiedicat acum de nimic: Ghighi a crescut, cum va reacţiona el faţă de acest act? (înainte, eroina nici nu-şi pusese problema), băiatul trebuie să capete o educaţie care să-i permită a prelua succesiunea tatălui său, greutăţile administrării moşiei reclamă prezenţa ei acolo etc.

Chiar în purtările Elenei faţă de Marcian intervine o bruscă răceală. Proprietara Prundenilor trimite administratorul ca să-l primească la gară pe celebrul compozitor, evită să doarmă sub acelaşi acoperiş cu el, pregătindu-i găzduirea în „casa mare", unde locuieşte bătrâna Tana, sora lui Drăgănescu. Vizita ţine foarte puţin, Marcian. pleacă iar în Elveţia: „Dacă nu avea loc nenorocirea cu Ghighi, probabil că se ajungea la o ruptură.

Şi după aceea (aflăm din fragmentele romanului Străina), în ciuda marii iubiri pentru Marcian, Elena continuă să trăiască mai mult despărţită de el.

Eroina are, aşadar, ca să folosim terminologia freudiană, caracterul acelora care „eşuează în faţa succesului". Asemenea firi, tenace, neabătute în urmărirea ţintei lor, se frâng când au ajuns-o, din cauză că un paralizant sentiment de culpabilitate, primar şi secret, irupe în conştiinţa lor şi o copleşeşte. La originea lui, Freud vede resuscitarea complexului oedipian. Despre Elena ştim că nutrise o afecţiune foarte puternică pentru tatăl ei (dragostea aceasta îi provoca Lenorei adevărate crize de gelozie). Eroina nu-şi iubeşte deloc mama (nici nu se mai interesează de ea după ce s-a internat în sanatoriul doctorului Walter). Că la Elena, rezolvarea complexului oedipian lasă serios de dorit, rezultă şi din alt fapt: O afectează prea puţin despărţirea lui Doru de Lenora, dar nu-i iartă a doua căsătorie. După

ce-şi adorase tatăl, rupe orice contact cu el. Gelozia nemărturisită se trădează în această supărare gravă.

Un fapt mărunt, pretându-se la o interpretare psihanalitică, aruncă deodată o lumină puternică asupra rolului inconştientului în comportarea Elenei. Când trebuie să plece în ţară urgent, din cauza bolii lui Drăgănescu, eroina discută cu Marcian toate detaliile voiajului, absenţa temporară şi reîntoarcerea grabnică. După ce au întocmit împreună planurile, Elena, rămasă singură, îşi aminteşte (detaliu grăitor!) că uitase ceva: „. n-am stabilit nimic cu privire la copil… Ce va face cu băiatul? îl ia sau îl lasă? Cum cerea datoria? Ce aşteptau cei de acolo?”

După moartea lui Drăgănescu, Ghighi devine brusc principalul motiv al reţinerii Elenei de a se mărita repede, aşa cum dorise, cu Marcian. Dintr-odată, obligaţiile ei materne, nu prea resimţite înainte, iau proporţii enorme.

E foarte lesne de bănuit că Elena, în faza când se aprinsese după Marcian, îşi dorise ca Ghighi (piedică în calea proiectată a noii căsnicii) să nu fi existat. Refulase violent, desigur, un asemenea gând. Dar că existase cândva, nu încape îndoială. Iată de ne spune autoarea: Elena, mânioasă din cauza tacticii neelegante folosite de soţul ei, spre a menţine căsnicia, „privea pe băieţel cu mai multă severitate… îşi însuşea acum paradoxele cinicei Sfory, gândind că e o crimă să dai naştere unui copil care să poarte în el vulgaritatea şi şiretenia paternă, căci socotea pe Drăgănescu vulgar şi şiret”.

Posibilitatea de a-şi realiza, peste câtva timp, fără obstacole noul proiect marital, readuce în conştiinţă, prin repetiţia situaţiei, gândul criminal, refulat şi, odată cu el, un sentiment acut al culpabilităţii. Acesta îşi găseşte compensarea într-o grijă, exagerată acum, pentru viitorul băiatului.

Sentimentul culpabilităţii e agravat şi de faptul că drumul liber către căsătoria ei cu Marcian a implicat moartea lui Drăgănescu (i-a răpit copilului tatăl), în plus, enorma afecţiune, pe care o arată Ghighi muzicianului, presupune şi la el aceeaşi dorinţă monstruoasă oedipiană: moartea părintelui adevărat pentru a nu fi despărţit de Grand Ami Vie.

Elena se simte abia mai vinovată după sinuciderea lui Ghighi. O vedem incriminându-şi întreaga existenţă. „Ce stângace fusese şi era

încă în rolul de mamă… Parcă nu tot aşa şi ca soţie, ca amantă, ca fiică… Pe omul de care fusese în tinereţe amorezată, pe prinţul Maxenţiu, îl azvârlise departe, spre norocul ei… Ţinuse departe la kilometri şi la kilowaţi de aer rece, comprimat, pe Drăgănescu, bărbatul ei… Pe mamă-sa atâta de n-o iubise, încât se putea spune că o urâse… Pe tatăl ei îl iubise cu distincţie şi măsură şi acum îl repudia… Pe sora ei Aimée o simpatiza şi pe Mika-Le, n-o putea tolera… Pe Marcian îl purta cu vorba de zece ani…

Şi bietul ţânc… O adora şi o temea, o temuse pesemne mai mult decât o adorase…")

Iată aşadar cum psihanaliza aplicată personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu ne poate ajuta să înţelegem de ce hotărâta, energică, ferma Elena, „eşuează în faţa succesului".

E de asemenea în măsură să lămurească şi ce ne intrigă în comportările bunei sale prietene, Nory, care întreţine un curios cult al surorii ei vitrege mai mari, Dia.

Formarea *feminităţii* întâmpină, după Freud, dificultăţi mult superioare virilităţii. O mare importanţă la fete, în „faza falică", prin care trece orice copil, e descoperirea absenţei atributului masculin şi dorinţa de a-l avea. „Complexul castrării" – cum îl numeşte Freud – poate determina trei căi de evoluţie pentru ele: Una (depresivă) duce la inhibiţia sexuală şi nevroză. A doua (rebelă) provoacă modificarea caracterului, formarea unui complex *de virilitate*, în sfârşit, a treia (normală), permite dezvoltarea feminităţii.

Nory a apucat-o pe a doua cale, cum putem să ne dăm uşor seama. De mică avea apucături băieţeşti, argaţii o porecliseră Mânza, fiindcă „zburda"…zvârlea ca un mânz". La orfelinat, toată lumea se poartă cu ea frumos, ferindu-se să o supere, ştiind-o bătăioasă, adâncă „gata pe buze cuvântul usturător".

Ca studentă, Nory fusese singura fată acceptată în banda mediciniştilor, scandalagii şi bătăuşi. Acest privilegiu îl obţinuse după ce la cantină avusese curajul să-a ţină piept şefului lor, Care, într-o scenă memorabilă.

Şi cariera lui Nory (avocată) contrazice feminitatea care manifestă, după Freud, mai puţin simţ al justiţiei, tocmai din cauza reziduului invidiei infantile pe băieţi. „Feministă" e slobodă la gură, îşi destăinuie gândurile despre alţii, fără menajamente, în chestiunile cele

mai delicate, îi lipseşte *pudoarea*, altă notă proprie feminităţii – susţine Freud.

Dar de ce însă, arţăgoasa, rebela Nory, ţepoasă ca un arici, se dă peste cap ca să complacă Diei şi, în faţa surorii ei, îşi trage îndărăt toţi ghimpii, agresivitatea, ironia muşcătoare, reflecţiile tăioase şi devine atentă, ocrotitoare, tandră?

Psihanaliza ne permite să înţelegem că virilizata Nory păstrează nostalgia feminităţii pe care şi-a reprimat-o. Aceasta se poate ghici după amiciţiile ei: Elena ca şi Mado sunt nişte femei foarte frumoase, înzestrate cu deosebită putere de atracţie asupra bărbaţilor.

Dia posedă astfel de însuşiri într-o măsură înzecită, are un farmec feminin deosebit. E exact opusul lui Nory. Fină, rezervată, de o mare discreţie, îşi ascunde viaţa intimă cu o extremă decenţă. Freud atribuie acestei trăsături ultime invenţia de către femei a „artei ţesutului", menită tocmai a sluji pudorii. (De notat că Diei îi place foarte mult să brodeze.)

Critică a fost înclinată să explice atenţia pe care Nory o arată surorii ei vitrege printr-o nevoie de compensaţie a frustrărilor sociale trăite de bastarzi, în relaţii tandre cu Dia, eroina se simte devenind o veritabilă Baldovin, aşa cum n-a fost şi ar fi vrut să fie. De aceea pune şi atâta suflet spre a răscumpăra loturile vândute din moşia părintească şi a o reconstitui.

Explicaţia, întemeiată în bună măsură, unilateralizează însă relaţiile dintre cele două personaje şi lasă multe lucruri nelămurite.

Latifundiul Baldovinilor provenea în realitate de la mama Diei, o grecoaică moartă înainte ca Nory să se fi născut. „Rădăciniproprio-zise, aşadar, nu prea există… Dia însăşi e străină de chemarea lor; plecată din nou în Elveţia, vrea să vândă la un moment dat şi rămăşiţele moşiei.

Ataşamentul ciudat al lui Nory pentru sora ei vitregă are şi un substrat abisal. Eroina încearcă să trăiască prin Dia, identificându-i-se, experienţele feminităţii, adică satisfacţiile pe care şi le-a interzis.

Totul începe cu o presupusă „mare iubire". Dia – crede Nory – s-a osândit la o viaţă de vestală, din cauza pierderii logodnicului ei Jean Deleanu, care fusese asasinat tocmai când trebuia să-i devină soţ. Participând la *doliul* surorii sale, are iluzia că trăieşte sentimentele unei copleşitoare fidelităţi amoroase şi – prin ea – a dragostei însăşi.

Exagerând imaginar durerea Diei, o consideră, după un timp, primejdioasă, putând să degenereze în neurastenie. Îi încolţeşte prin urmare în minte ideea de a-şi mărita sora şi porneşte diligentele necesare, aducându-l *în* casă pe fratele Anetei Pascu, Coţi. Acesta, probabil că a exercitat asupra lui Nory o anume atracţie erotică, dar intervine care şi Dia pare să-l prefere. Cum posibilul nou iubit fusese cândva îndrăgostit de „feministă" şi ea îl respinsese, neavând curajul săvârşirii actului sexual şi substituindu-şi-o atunci pe Mado, actuala soţie a doctorului, situaţia creează o repetiţie repulsivă. Nory îşi pierde capul, forţează nota cu Coti, provocând reacţia jignitoare a Diei.

Ca să răzbune ofensa suferită, organizează aventurai voiajului la Buşteni în compania pretendentului care i-a fost atribuit. Procedează iarăşi viril, agresiv, crispată, fără nicio dispoziţie către urmărirea". scopului pasiv", propriu, după Freud, feminităţii – şi, firește, experienţa eşuează lamentabil, iar Dia pleacă în Elveţia.

Raporturile stranii dintre cele două surori au avut la bază un tipic fenomen de *identificare*, în varianta aşa-numitei *Einfilhlung* (empatie).

Aversiunea reciprocă cu care se tratează Cornelia şi Nory (mama şi fiica), răzbunarea Şi ei pe tatăl ei Lică, fetişismul doctorului Rim, schimbarea de caracter a lui Mado, adaptarea „logodnicului" Costel Petrescu la un: eros mereu mai degradat oferă şi ele destulă materie consideraţiilor psihanalitice. Renunţăm însă a le face, deoarece toate acestea nu prezintă nicio „enigmă" sub raport literar. Motivaţia psihologică, fie ea şi abisală, e în cazul lor clară, nu are nevoie de lămuriri speciale. Poate şi pentru că unele observaţii freudiene s-au impus, până acolo încât au devenit de domeniile evidenţei.

Oricum, prelungirea consideraţiilor de natura celor pe care le-am întreprins, la nivelul personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu, riscă să ia o turnură fastidioasă. E cazul să ne întrebăm, câtă legimitate au şi ce roade critice pot să dea?

Spuneam la început, că atâta vreme cât îl lasă în pace pe autor, există şansa să nu apară prea scandaloase şi să fie mai uşor acceptate. Freud însuşi, cu toată prudenţa lui, când era vorba de aplicaţia teoriilor sale la literatură, a practicat asemenea analize în câteva studii cunoscute: *Der Wahn und die Traume în* W. *Jensens „Gradiva"* (Delirul şi visele în *Gradiva* lui W. Jensens); *Einige Charactertypen aus der*

psychoanalytischen Arbeit (Câteva tipuri de caracter scoase din travaliul psihanalitic); *Das Motiv der Kästehenwahl* (Motivul alegerii casetei); Das *Unheimliche* (Straniul neliniştitor); *Dostojewsky und die Vatertotung* (Dostoievski şi pericidul).

Dar şi legitimitatea acestui prim mod de abordare psihanalitică a literaturii, chiar fără a-l implica nicăieri pe autor, a fost contestată.

Cu ce drept acordă ea o viaţă inconştientă, secretă, unor personaje de ficţiune? – întreba Lucien Goldmann. Acestea nu sunt oamenii vii, ci nişte figuri care există strict atât cât ne informează textul asupra lor. A atribui, deci, porniri libidinale ezitării, lui Oreste de a o ucide pe Clitemnestra înseamnă a introduce în operă literară(*Orestia* lui Eschil) ceva străin ei.

Obiecţia decurge dintr-o ambiţie *structuralistă* de a rămâne *exclusiv* la datele textului şi a face distincţie netă şi categorică între *interpretarea* şi *explicarea* lui.

Dar când discutăm o operă literară e imposibil să efectuăm fie şi o descriere absolut elementară, fără a introduce în orice propoziţie raporturile personajelor unul iată de altul, „semnificatul" lor, adică făpturile reale pe care ele ni le evocă şi, odată cu acestea, psihologia lor. *Interpretarea*, la nivelul strict *literar*, aşa cum o pretinde „Goldmann, rămâne o himeră şi, chiar dacă s-ar realiza, n-ar spune nimic criticului, fiindcă şi-ar da drept obiect ignorarea specificului artistic al textului.

Din obiecţie merită reţinută o punere în gardă. Eventualele explicaţii psihanalitice ameninţă să devină construcţii imaginare, abuzive, ale criticului, atunci când el nu le poate găsi, o confirmare explicită în textul literar propriu-zis. Am încercat în consideraţiile noastre de până acum să evităm, pe cât am putut, un asemenea păcat.

Cititorul are dreptul să judece, dacă am reuşit.

Pentru o lectură critică din perspectivă psihanalitică, primejdiile încep atunci când ea îşi raportează observaţiile la persoana scriitorului, însă abia de aici devine cu adevărat interesantă.

Freud a arătat că omul posedă facultatea de a-şi, satisface dorinţele inconştiente şi pe cale imaginară, prin activitatea spiritului, numită *fantezie*: „Graţie ei, toate sursele de plăcere şi toate mijloacele, la care insul a renunţat procurarea plăcerii, continuă să existe sub o formă care le pune la adăpost de exigenţele realităţii şi de ceea ce se cheamă experienţa realităţii.

Orice tendinţă îmbracă îndată forma care o reprezintă ca satisfăcută şi, nu încape îndoială că, scoţând plăcere din satisfacerea imaginară a dorinţelor, resimţim: o satisfacere pe care nu o tulbură de altfel cu nimic conştiinţa irealităţii ei. În activitatea fanteziei lui, omul continuă deci să se bucure, în raport cu constrângerile exterioare, de acea libertate la care a fost obligat de mult să renunţe în viaţa reală. El a săvârşit turul de forţă care-i permite să fie alternativ un animal de plăcere şi o fiinţă rezonabilă". (*Vorlesungen zur Einfuhrung* in die *Psycho-analyse*)

Spre a ne face să înţelegem mai bine această, Freud foloseşte o analogie reuşită între domeniul psihic al fanteziei şi aşa-numitele „rezervaţii naturale". „Acolo unde cerinţele agriculturii, mijloacelor de comunicaţie şi industriei ameninţă să transforme aspectul primitiv al pământului, până a-l face irecognoscibil", „*rezervaţia naturală* perpetuează această stare primitivă, pe care suntem obligaţi, adesea cu regret, să o sacrificăm peste tot altundeva necesităţii, în astfel de rezervaţii totul poate să crească şi să înflorească, fără constrângeri, tot, chiar şi ceea ce este inutil şi dăunător. Domeniul psihic al fanteziei constituie o rezervaţie de acest gen, sustrasă principiului realităţii". (ibid.)

Nu e greu de văzut cum arta, bazată pe o atare facultate a spiritului, şi-ar afla locul tot aici. După ce arată că visele propriu-zise, sau treze, ca şi construcţiile psihice nevrotice n-ar fi posibile fără concursul fanteziei, Freud nu ezită să le alăture şi produsele activităţii artistice.

Oricât de scandaloasă ar părea apropierea, el se grăbeşte să scrie: „Există un drum deosebit care duce de la fantezie la realitate. E artă". Şi mai categoric:

„Artistul este totodată un introvertit care frizează nevroză. Animat de impulsiuni şi de tentaţii extrem de puternice, el ar vrea să cucerească onoruri, putere, bogăţie şi dragoste din partea femeilor. Dar îi lipsesc mijloacele pentru a-şi procura aceste satisfacţii. De aceea, ca orice om nesatisfăcut, îşi întoarce faţa de la realitate şi îşi concentrează tot interesul şi în egală măsură libido-ul asupra dorinţelor create de viaţa sa imaginativă, ceea ce poate să-l conducă uşor la nevroză. E nevoie de multe circumstanţe favorabile pentru că dezvoltarea lui să nu ajungă la acest rezultat şi se ştie cât de numeroşi sunt artiştii care

suferă de o întrerupere parţială a activităţii din cauza nevrozelor. E posibil că în alcătuirea lor sufletească intră o mare aptitudine de sublimare şi o anumită slăbiciune de a efectua refulările acceptabile a decide asupra conflictului.

Şi iată cum artistul regăseşte drumul către realitate, Nu-i nevoie să vă spun că nu e singurul care se hrăneşte cu o viaţă imaginativă. Domeniul intermediar al fanteziei se bucură de favoarea generală a omenirii şi toţi acei care sunt lipsiţi de ceva vin să caute aici compensaţie şi consolare.

Dar profanii nu extrag din sursele fanteziei decât o plăcere limitată, refulările lor obligându-i în chip implacabil să se mulţumească numai cu rarele vise treze, de care pe deasupra încă trebuie să şi fie conştienţi.

Veritabilul artist poate mai mult: Ştie întâi să dea viselor sale cu ochi deschişi o astfel de formă, încât ele să piardă tot caracterul personal, susceptibil a produce repulsie străinilor şi să devină o sursă de satisfacţie şi pentru alţii. Ştie totodată să le înfrumuseţeze într-un mod care să ascundă complet originea lor suspectă. Posedă în plus puterea misterioasă de a prelucra materialele date, până a face din ele imaginea fidelă a reprezentării existente în fantezia sa inconştientă şi de a ataşa acestei reprezentări o cantitate de plăcere suficientă pentru a masca şi suprima, cel puţin provizoriu, refulările.

Când a reuşit să realizeze toate acestea, atunci el procură altora mijlocul de a extrage iarăşi uşurare şi consolare din sursele de satisfacţie, devenite inaccesibile, ale propriului lor inconştient, El îşi atrage recunoştinţa şi, admiraţia lor, cucerind prin fantezia sa onoruri, putere şi dragoste din partea femeilor" (ibid.).

Rămân aici încă multe lucruri de lămurit şi vom căuta să o facem ulterior. Deocamdată, reiese clar din prezentul pasaj, ce schimbare completă cunoaşte lectura într-o astfel de perspectivă. Până acum am avut în vedere doar textul şi ne-am ocupat de „semnificatele" lui. Recunoscând în motivaţiile sufleteşti ale personagiilor literare mecanismele secrete pe care le-a dezvăluit psihanaliza, acceptăm, implicit, o estetică a mimesis-ului, adică realistă. Literatura oglindea viaţa într-un chip fidel şi venea să confirme experienţa ei.

Două lucruri decurg de aici – cum observă cu justeţe Jeffrey Mehiman: „Într-o atare lectură, lectura apare o anticipatoare a ştiinţei.

Ceea ce psihanaliza a aflat în întreaga ei activitate şi reuşeşte să scoată la iveală, printr-un examen, iarăşi îndelungat, al pacientului, o nuvelă ca *Gradiva* de Jensen, face să răsară dintr-odată. Toată literatura devine, în această perspectivă, o *sciene-fiction*, iar autorul ia rolul medicului, înzestrat cu o clarviziune excepţională".

Dacă ne propunem însă o lectură în spiritul celor scrise de Freud privitor la psihologia artistului, orice operă trebuie asimilată viselor... sau fantasmelor care obsedează mintea nevropaţilor.

Suntem obligaţi atunci să invocăm, o estetică *nerealistă*, bazată pe *concentrare*, *deplasare* şi *simbolizare*, metoda de lucru a inconştientului. Textul se cere citit aşa cum psihanalistul interpretează visele sau simptomele nevrotice, căutând conţinutul *latent* sub cel manifest. Din postura medicului clarvăzător, autorul devine pacient şi e poftit să ia loc pe canapeaua psihanalistului.

Freud a procedat el însuşi la o asemenea schimbare de roluri. După ce făcuse din Jensen un adevărat Jules Verne al psihanalizei (Mehiman) („Toate reprezentările lui sunt atât de conforme cu adevărul încât n-am avea nimic de zis, dacă şi-ar fi intitulat *Gradiva* nu „fantezie", ci „studiu psihiatric" şi „Poeţii şi romancierii cunosc între cer şi pământ lucruri la care învăţătura noastră redusă n-ar şti încă nici să viseze.

<Notă>

— Zwischen Psychoanalyse un „Psychocritique", în *Seminar*: Theorien der Künstlerischen Produktivitat, Hsg. von Mechtniia Curtius, S.T.W. 166, 1976.

</Notă>

130

Ei sunt, în cunoaşterea sufletului, magiştrii noştri, pentru noi oamenii de rând, căci ei sorb din izvoare pe care noi n-am reuşit să le facem până acum accesibile ştiinţei") a arătat cum se reflectă o violentă aversiune oedipiană antipaternă a lui Dostoievski în romanele scriitorului (*Dostojewsky und die Vatertotung*). Tot aşa, a explicat un gest curios, săvârşit *de Goethe* şi istorisit în amintirile sale (aruncarea tacâmurilor familiale pe fereastră), prin gelozia poetului, îndreptată împotriva unui frate nou-născut. (*Eine Kindheitse-rinnerung aus Dichtung und Wahrheit*.)

Chiar Freud a iniţiat astfel tipul al doilea de lectură critică pe

care aplicarea psihanalizei la literatură îl presupune.

Trecând peste pudorile ofensate de violarea vieţii celei mai intime a scriitorilor, ce obiecţii teoretice li s-au adus unor asemenea interpretări?

În primul rând, că *ignoră brutal specificul literaturii* (o poezie nu este un vis, nici măcar treaz, ea a fost elaborată sub controlul atent al conştiinţei artistice, autorul *Corbului* a şi arătat cum şi-a „calculat" efectul fiecărui vers; romanele ţin încordată atenţia noastră, ne captivează, pe când delirul nevroticilor inspiră oricui repulsie.)

Dar chiar din propoziţiile lui Freud despre actul fantazării, citate anterior, rezultă clar că el acordă artistului o însuşire cu totul aparte, în a săvârşi, *altfel* că restul oamenilor, această operaţie, dăruindu-i o putere seductivă specială.

Căutând sursele operelor într-o tensiune nevrotică, interpretul – s-a spus – încetează să mai fie cercetător literar şi devine psihiatru. Inconştientul nu cunoaşte travaliul, e artistic care e săvârşit sub regimul lucidităţii şi constituie obiectul propriu-zis al comentariului critic.

Într-adevăr, multe exegeze de inspiraţie freudiană, mai ales cele de început, cam miros a clinică medicală. Dar, psihanaliza a adus ulterior importante precizări şi nuanţări în înţelegerea personalităţii creatoare: însuşi Freud a avansat ipoteza unei „flexibilităţi" pe care ar poseda-o actul refulării în cazul inşilor cu înzestrare artistică. Ei ar avea, dxipă Ernst Kris (*Approach to Art*) mai uşor acces ca alţii la procesele primare şi îndeosebi putinţa efectuării deplasărilor iuţi de energie între un nivel şi altul al funcţiunilor psihice. Artistul e capabil de o „nebunie controlată".

Atribuirea unei origini divine inspiraţiei n-a supărat pe nimeni, în schimb legarea actului creator de inconştient stârneşte proteste vehemente. Se refuză aici – remarcă bine Charles Mauron – explicaţia prin instanţe „joase" şi nu „înalte", reacţie foarte previzibilă din punct de vedere freudian.

Intervine apoi, atunci când vrem să investigăm inconştientul scriitorului prin operele sale, o piedică serioasă metodologică de care am pomenit. Nu-l putem pune să facă asociaţii libere cu detaliile viselor povestite, nici să ne dea informaţii cât mai amănunţite privind viaţa sa intimă şi îndeosebi primii ani ai copilăriei. Trebuie să lucrăm

doar cu ce avem, textul şi eventual unele date biografice, adesea foarte sumare.

Interpretarea psihanalitică a literaturii a fost acuzată, în sfârşit, de *reducţionism* şi *monotonie*. Marea complexitate spirituală a operelor ar fi generată doar de nişte accidente obscure pe care le-a suferit autorul în anii infantili. Pierderea succesivă de către Mallarmé a mamei şi surorii sale poate oare explica poezia lui? Critica psihanalitică uniformizează operele reducându-le varietatea la mereu aceleaşi câteva complexe descrise de Freud.

Obiecţia e însă valabilă şi pentru exegetica tradiţională, fiindcă şi ea găseşte în opere *motive* său ecoul anumitor *idei generale* (şcoli, curente, stiluri).

Nu înseamnă, totuşi, că rezistenţele pe care le-am enumerat sunt lipsite de temei, mai ales când se raportează la practică aplicării psihanalizei în critică literară. Foarte multe exemple dezamăgitoare, dimpotrivă, le confirmă. Tocmai încercând să evite nişte erori repetate în acest domeniu s-a născut *metoda psihocritică*.

În mare vorbind, ambiţia lui Charles Mauron, întemeietorul ei, e efectuarea unei lecturi psihanalitice de tipul al doilea (adică implicându-i-l pe autor), fidelă freudismului, fără a trăda însă demersul exegezei literare tradiţionale, atente la particularităţile artistice ale textului.

Psihocritica îşi propune să abordeze astfel opera încât ea să-i ofere datele anchetei clinice şi să o dispenseze a mai umbla după amănunte din copilăria scriitorului. Charles Mauron a avut astfel ideea ingenioasă a „suprapunerii textelor" aceluiaşi autor, spre a face să apară imaginile lui „obsedante", o anume., reţea de asociaţii" persistente. Caracterul lor fix, repetitiv, independent oarecum de subiectul diferit, le ilustrează natura involuntară. Facem astfel să vorbească o latenţă a textelor, chiar prin conţinutul lor manifest, fără a folosi o traducere în simboluri, împrumutate interpretării viselor, evitând altă obiecţie (cu un asemenea limbaj vag putem atribui operei orice vrem!) şi silind să se manifeste, sub o formă identificabilă precis, eul profund.

Operaţia, echivalentă oarecum cu exerciţiul asociaţiilor libere, presupune o anume ignorare (provizorie) a amănuntelor cuprinse într-un întreg şi o facultate de a-lunecare către diverse lucruri evocate.

Charles Mauron, interpret exersat al poeţilor ermetici (Mallarmé, Nerval, „Valéry), posedă o rară dexteritate a unor asemenea suprapuneri revelatorii, pe care noi vom încerca doar să o imităm (desigur cu stângăcie).

Să luăm a noua bucată din *Femeia în faţa oglinzii*. Pe Manuela o reţine aici chipul unei femei din vitrina unui atelier fotografic. E, probabil, o prostituată care a pozat cu bustul gol şi braţele, superbe, la fel. După ce admiră frumuseţea clasică a femeii, Manuela se gândeşte înfiorată că hazardul putea să o fi adus pe curtezană în vreuna din nopţile lui Vâslan, logodnicul ei. Apoi se imaginează luând locul acelei femei publice şi jucându-i rolul, faţă de bărbatul iubit.

Să suprapunem textul peste o poezie a scriitoarei, *Le Serpent vert*, comunicată de Eugen Lovinescu, în *Revista Română*, nr. 2, din 1944. Criticul ne informează că ea a fost scrisă înaintea primului război mondial sau în anii lui. (S-ar putea să fi precedat bucăţilor de proză, elaborate Prin 1919, când au apărut în *Zburătorul*.)

<Notă>

— O versiune românească apăruse anterior în *Familia*, Seria a III-a, nr. 3, 1935.

</Notă>

Dorinţa unei fecioare de a deveni, pentru o clipă, prostituată constituie aici chiar substanţa lirică a poeziei: „Je voudrais ce soir, au coin d'une rue borgne, / Être une fille, / Deshabiller mă robe, mon> coeur et mon esprit, / Mon orgueil, dur cerbere, / El, couvrant mes epaules d'une vieille mantiile, / M'en aller sur de hauts talons tous decrepits / T'attendre sous un reverbere…"

O altă similitudine frapantă apare: Curtezana are o satisfacţie specială să răpească fecioarei pe logodnicul ei şi, să-l scufunde în amorul „fără suflet", cum spune Manuela: „Tu tras ce soir-lá, avec une âme tres propre / Preş de la fiancee…". „Et pour venger mon coeur şi pur de leş oublis, / Volant à l'autre leş soupirs, / Je laisserai la louve qui habite mon corps / tuer ta force dans mon infini…"

Fotografia prostituatei trezeşte în sufletul Manuelei „şarpele verde", care ar reprezenta – după autoare – „pasiunea şi tirania feminină". Aici cădem peste o identitate perfectă: Poezia din *Revista Română* se numeşte *Le Serpent vert*, ca şi bucata de la care am pornit.

Femeia din fotografie este o „brună despletită". Dacă asociem

acum primul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu textului, suprapunerea scoate la iveală ceva mult mai semnificativ. *Fecioarele despletite sunt* fetele care au păcătuit, aducând pe lume copii nedoriţi, născuţi din iubiri vinovate. Formulă o foloseşte Mini spre a desemna o ereditate încărcată, cauză probabil a perversităţii ober-kelnerului fetişist care, atingând cu fruntea piciorul eroinei, i-a sărutat poala rochiei de trei ori, atunci când dânsa, sosită pentru întâia oară la Bucureşti, trăsese la un hotel obscur. Speriată, crede întâi că nebunul face parte dintr-o congregaţie mistică şi se conformează ritualul ei bizar. Apoi găseşte o altă explicaţie: „Mi-am închipuit – zice – că e fiul grăbit al unei fecioare despletite, că tată i-ar fi fost absintul sau punch-ul".

„Bună Lina", medic ginecolog, are des de a face cu asemenea păcătoase, la spitalul unde lucrează. Acolo, printre „fecioarele despletite", Nory o găseşte şi pe Mika-Le, după ce fusese izgonită de acasă, şi-i dă această poreclă. Ea contopeşte ipostazele feminine opuse pe care le cuprindeau textele suprapuse înainte (*Şarpele verde*, poezia şi bucata din *Femeia în faţa oglinzii*), fata de familie castă, virgina şi prostituata.

„Despletirea", dezordinea capilară, este la Hortensia Papadat-Bengescu semnul „dezonoare!". Mini îşi imaginează cum trebuie să fi arătat mama nebunului fetişist: Un „manequin" de la Maison Lys, eşuat într-o clinică de ginecologie: „vedeam o nemţoicuţă cu o cămaşă de mătase galbenă sub halatul de spital (...) aplecată peste un viermuş de copil, pe care-l ţinea în poală (...) Un păr imens buclat şi blond era răsturnat peste faţa ei; printre şerpii aurii ai podoabei zărisem abia un chip veşted şi urât. Desigur din părul acela uimitor se născuse biata larvă gălbuie. Fata despletită..."

Textului îi putem asocia altă bucată din *Femeia în faţa oglinzii* (*Balul*), unde, la pension, „în cămaşă albă şi lungă, Manuela îşi lăsa colegele să o pieptene, aşa cum le trecea prin gând: „De obicei, ca pe Ofelia sau Margareta, despletind-o...". Numele aparţin iarăşi marilor vinovate.

După izolarea unor asemenea reţele de asociaţii, Charles Mauron caută „figurile mitice" care răsar îndărătul lor şi ne introduc mai adânc în inconştientul scriitorului.

E vorba aici de produsele facultăţii de fantazare artistică, aşa

cum a definit-o Freud. Ele ar corespunde acelor „obiecte interne" care populează „eul" şi au fost descrise de Melanie Klein drept nişte alcătuiri fantastice, unind lucruri reale cu dorinţe şi intenţii pur subiective, roade ale unor „introjecţiuni" şi „proiecţiuni". Din asemenea plăsmuiri – a arătat ea – copilul îşi construieşte viitoarea personalitate, fixând identitatea lui faţă de lume şi reparând leziunile sufleteşti ale primelor sale contacte cu realitatea. Operaţia, pe o scară redusă, continuă şi la omul adult, având un rol decisiv în formarea „eului".

Asociaţiile se situează în preconştient şi plonjează numai în zonă obscură a sufletului, trădându-i activitatea subterană. „Figura mitică" ne permite să pătrundem afectiv în inconştient, fiindcă luăm act de o „fantasmă", care e un produs direct al travaliului său.

Mauron operează de preferinţă cu poeţi (Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry), iar atunci când alege exemple epice (Mistral) şi dramatice (Racine, Corneille, Molière, Girattdoux) rămâne tot printre ei sau foarte aproape, în cazurile din urmă, admite că se poate ajunge mai rapid la „figurile mitice", „suprapunând pur şi simplu schemele narative sau conflictele". Procedând aşa cu romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, iată ce am obţine:

1. *Fecioarele despletite*: O fecioară (bastardă), Mika-Le, seduce pe Maxenţiu, logodnicul surorii ei (legitime), Elena. Este descoperită şi izgonită de acasă. După alungarea ei căsătoria mamei (Dgnora + Doru) se destramă.

2. *Concert din muzică de Bach*. O fecioară (bastardă), Sia, seduce pe Rim, soţul mamei ei, Lina. Este descoperită şi izgonită de acasă. Voind să şteargă urmele păcatului, moare în urma unei întreruperi de sarcină, efectuată cu mijloace primitive. Căsătoria mamei (Lina4-Pilrn) se destramă.

3. *Drumul ascuns*. O fecioară (legitimă), Coca-Aimée, seduce pe doctorul Walter, soţul mamei ei (Leonora). Dar el se îndrăgosteşte de cea mai bună prietenă (ca şi *o* soră) a fetei (Hilda). Aimée descoperă faptul şi îşi izgoneşte rivală. Moartea mamei pune practic capăt căsătoriei acesteia (Lenora + Walter). Aimée devine soţia tatălui ei vitreg.

4. *Logodnicul*. O pseudofecioară, Ana (actul deflorării sale de către un unchi satir se săvârşise necomplet) seduce pe soţul surorii ei (Nina), Costel („logodnicul", cum îl porecliseră în batjocură colegii).

Este descoperită şi izgonită de acasă. Se otrăveşte, câştigă definitiv prin, tentativa de sinucidere dragostea cumnatului, dar nu ajunge să devină soţia lui, cum spera, fiindcă boleşte lungă vreme din cauza rănii stomacale şi moare. Căsătoria surorii (Nina-j-Costel) se destramă.

5. *Rădăcini*. O fecioară (bastardă), Nory, încearcă să o logodească pe sora ei (legitimă), Dia, cu Coti Pascu. Aceasta din urmă descoperă intenţia, se supără şi pleacă în Elveţia. Menajul celor două surori, care trăiau împreună în casa mamei lui Nory, ia sfârşit.

Suprapunerea face să apară o tramă epică bătătoare la ochi. Neîndoios că repetiţia ei este obsesivă şi are un caracter involuntar. Chiar acolo unde intervin variaţiuni, o anume identitate se păstrează.

Deci întâlnim aproape întotdeauna cuplul a două surori deosebite prin situaţia net inferioară a uneia faţă de cealaltă. Defavorizata exercită o acţiune de seducţie asupra unui bărbat care aparţine legitim privilegiatei. Aproape în fiecare roman apare şi o mamă. situată de obicei de partea surorii cu o situaţie superioară. Seductoarea este izgonită din casă, dar accidentul provoacă distrugerea unităţii familiale.

Să vedem dacă regăsim ceva din acest câmp de forţe conflictuale în vreun text mai vechi:

Bucata *Sephora* (*Ape adânci*) cuprinde o poveste istorisită autoarei de o prietenă, Myriam. Mediul ebraic, cu parfum biblic, diferă complet de cel din *Fecioarele despletite*; subiectul şi stilul pasionat, liric, ca în primele scrieri ale Hortensiei Papadat-Bengescu, sunt absolut altele. Totuşi o reîntâlnim pe ingenua perversă, „Sephora, care va fi – îşi dă seamă toată lumea – o curtezană", („glasul ei subţire e laţul sirenei, făcut să cheme ca un semnal, să fluiere ca un şarpe, să prade nu să dea, să ardă nu să aline, subţire ca firul lung de păr ce s-ar încâlci în jurul unei inimi, pe care trebuie s-o tai ca să-l descurci din ea").

Cântând, Sephora „se oferă, cheamă din fundul abisurilor, unde dorm în om instinctele, josnicia gusturilor, şi cu mâinile ei mici ce se joacă, cu glasul ei dulceag şi tărăgănat ce se alintă, răspândeşte în juru-i parfum de luxură".

Myriam simte sufletul pierindu-i „când îşi vede iubitul alături de copila păcătoasă".

Surpriza noastră e că recunoaşte „un glas scump de soră", în vocea Sephorei. Acesteia nu-i lipseşte din portret bogata podoabă

capilară a cărei despletire ipostaziază la Hortensia Papadat-Bengescu pe fecioarele damnate. („Dar părul Sephorei cum e? E tocmai de culoarea cojii de castană bine coaptă, cu lucru de oliu din migdală de Ierusalim curată, şi, *lung cât să poată ascunde în pădurea lui bogată ruşinea multor fete*" (s. n.).

Romanul *Fecioarele despletite* a fost scris doisprezece ani după bucata *Sephora*. Persistenţa imagine! în atâtea texte, foarte diferite ca preocupări şi factură, dovedeşte că ea obsedează imaginaţia autoarei şi constituie – o fantasma.

Schema repetitivă a tuturor romanelor ne-a dat de altfel prilejul să o surprindem încă dinainte.

Să luăm act acum – după exemplul lui Mauron – şi de încărcătura afectivă care însoţeşte fantasma. Ea provoacă o stare de anxietate – constatăm din primul text: „Am văzut pe Sephora alături de cel pe care-l iubesc – şi am tremurat! – spune Myriam. Mai încolo, se plânge că a simţit, înfigându-i-se în inimă „junghiul a trei cuţite", „frica de el, silă de mine şi durerea de glasul dulce şi scump ce, fără voie, oferea pe Sephora".

În *Fecioarele despletite*, Mini îşi aminteşte de Mika-Le, cu o senzaţie similară: „Nu era frumoasă, nu era urâtă. Nu exista decât dacă ceva sau cineva ţi-o aducea dinaintea privirii, atunci, cam veşted, cu tenul searbăd, se impunea atenţiei prin nemişcarea ochilor, înapoia cărora totuşi veghea pesemne un gând dosnic, tot aşa de şters ca aurul efigiilor mate şi tot aşa de perfid ca el".

Mika-Le pătrunde în conştiinţa lui Mini însoţită de un halou sumbru, neliniştitor. Aripa conacului lăsată în părăsire, rămasă neterminată prin plecarea zidarului italian, vestibulul pustiu, pe unde umblă numai „felahina", coloanele nude, mozaicul nisipos, neşlefuit, albul văros al pereţilor, acoperiţi de desene stranii, „păsări, insecte, arabescuri, chipuri negre", mâzgăliturile „lăcustei", un decor de „tragedie shakespeariană".

Figuri demonice răsar din acest spaţiu neprietenos: vizitiul octogenar, „amorţit pe capră trăsurii", nevasta lui, vrăjitoarea gheboasă, dădaca Mikăi-Le, „ţinând o capră neagră de panglici".

Personajul pare să întruchipeze o forţă malefică, distrugătoare, îndreptată sadic împotriva atmosferei familiale, gospodăreşti, „burgheze" a Prundenilor („casă de moşie, mică, rustică", mobilier

„simetric onest", buclucar plin cu „horbote" şi „panglici", în culori „amoroase", „naive") Mini o visează pe Mika-Le, scoţându-şi capul faunesc şi „corniţele răufăcătoare", printre limbi de foc.

Dacă suprapunem *Fecioarele despletite* peste *Concertul din muzică de Bach*, regăsim aceiaşi anxietate pe care o trezeşte contactul cu „felahina", însoţind apariţia Şi ei.

Mini sună la intrarea casei noi a Rimilor. Întâi nu răspunde nimeni şi vizitatoarea aşteaptă „cu o uşoară spaimă". Apoi, îi iese înainte o necunoscută „ursuză", oare o întrebă „fără bunăvoinţă", „Ce poftești?" După ce Lina intervine şi o invită pe Mână în biroul profesorului, oi senzaţie de primejdie, venind dinspre Sia, continuă să plutească prin odaie. Vizitatoarea „se uită fricos" spre „infirmieră şi-şi spune în gând: «nu pleacă gardista asta!"».

O analoagă impenetrabilitate neliniştitoare a înfăţişării caracterizează personajul: „Înaltă", trunchioasă, oblă de la umeri la solduri, cu mâini şi picioare mari de care se jena", Sia are ochi „negri, mici, dar nu voi", „gura lăsată puţin în jos la colţuri ca pentru o: silă permanentă".

Vulgară în vocabular şi gesturi, asemenea Mikăi-Le, se mişcă împiedicat, dizgraţios, dar împinsă de o obstinaţie obscură, degajând parcă ceva din ceea ce Freud a numit „das Unheimliche".

O imagerie demonică, vag grotescă, dar şi sinistră, o însoţeşte şi pe ea. Cu prilejul altei vizite, casa Rimilor îi pare lui Mini „blestemată". Iarăşi nu răspunde nimeni, când eroina sună îndelung la intrare. Storurile trase pe inele, perdelele lăsate, refuză orice comunicare cu exteriorul. Totuşi, prin spaţiile de fereastră, rămase neacoperite, se zăresc înăuntru umbre misterioase.

E prezentă şi aici o babă zbârcită şi, neagră, slujnică veche, care-şi clămpăneşte papucii de-a lungul coridoarelor sau pândeşte la uşi, cunoaşte tainele sordide ale locului, iar atunci când i se pun întrebări, dispare „ca o vrăjitoare pe o mătură sau numai pe un sky şchiop".

Gemenii Halappa, aspiranţi împreună cu „maimuţoiul Rim" la graţiile fecioarei, sunt de asemeni personaje demonice. Ivirea lor pe lume, anticii socoteau că se dato-reste unui adulter. Gemenii le apăreau drept făpturi nefaste, care introduc o dezordine în fire (confuzia), nu era păstrat decât unul, celălalt fiind ucis.

Sia dă impresia a fi mişcată iarăşi de un principiu al răului, în

afară de Lică, ea detestă pe toată lumea şi are împotriva Linei, parcă, o aversiune deosebită. Sia se consideră în casa Rimilor doar o „interpusă", pentru a scoate „dobânzile unui capital de ură veche", a tatălui ei, căruia „tanti" refuzase să-i dea adăpost când dezertase. Ştirea că e fiica Linei nu smulge din partea bastardei nicio indulgenţă faţă de doctoriţă. Sia o releagă automat şi cu grosolănie printre multele iubite ale lui Lică, acele „mame benevole" cărora ea le purta o ură asasină, deşi ele o răsfăţau.

„Să-ţi fie de bine! Da' asta e o poveste veche" – îi spune, făcând-o să înţeleagă că „Lică i-a vorbit Şi ei de ea batjocoritor" şi ofensând-o astfel „de moarte".

Pe de altă parte, „fecioara despletită" recoltează din partea celorlalţi un strivitor dispreţ. Chiar sintagma numelui îl trădează. „Fecioară" este numită ironic, pentru că şi-a pierdut tocmai acest atribut, fără a-l câştiga pe cel de soţie şi mamă a unui copil cu tată recunoscut. Nory cheltuieşte o vervă crudă spre a o descrie pe Mika-Le în postura de pensionară a clinicei, unde lucrează „bună Lina" şi iau naştere bastarzii. (Ironia sorţii, „feminista" însăşi e un copil din flori!) Tatăl pruncului adus pe lume de Mika-Le nu se cunoaşte; pentru mamă există „doi îngeri păzitori", „unul la capul, altul la picioarele patului de spital". Procedura s-a modernizat, are loc sub firma „cooperativă".

Săgeţile vizează, în figură „fecioarei despletite" pe prostituată. Mika-Le expune la *Salonul debutanţilor* „artă prismatică". O parte dintre colegi se amuză; alţii îl înjură pe Greg de „prismă".

Categoria infamantă, în care e azvârlită Mika-Le apare îndată şi la omoloaga ei, Sia, dacă suprapunem figurile. Involuntar, Rim o face să reiasă grotesc, referindu-se mereu la virginitatea „nepoatei". „Ureche de fecioară" – îi atrage el prevenitor atenţia lui Nor, când aceasta povesteşte vreo anecdotă „mai uşoară". Obrăzniciile Şi ei îl încântă. „Fecioară tare!" zice el, scuzându-le. Nory e şi, de astă dată, necruţătoare: „Fecioara" încoace, „fecioara" încolo! Fecioară din Orléans! – trânteşte ea apăsat.

Sia sfârşeşte de altfel într-o clinică de ginecologie, punct pe unde sunt osândite să treacă victimele amorurilor ilicite.

Ca şi Mika-Le, expediată la „internatul de corecţie", Sia împărtăşeşte soarta fetelor păcătoase, alungate şi supuse oprobriului public. Lina o dă afară şi baba îi aruncă boarfele în stradă.

„Fecioara despletită" e necontenit culpabilizată şi silită să poarte un stigmat al ruşinii. Sia scapă de el, murind. Mika-Le îl poartă de-a lungul întregului ciclu al Halâppilor, izgonirea se repetă mereu.

Numele de „fecioară despletită" rămâne însă ambiguu, în mod paradoxal, el păstrează şi ceva din primul termen ai sintagmei, la propriu cu toate avatarurile prin care „figura mitică" trece. Despre Mika-Le aflăm mereu că a rămas însărcinată (aceasta este veşnica ei problemă), dar eroina – să reţinem – nu apare ca mamă niciodată. Descripţia pe care o face Mini prototipului". fecioarei despletite", manechinul de la Maison Lys exclude maternitatea printr-o alcătuire trupească neadecvată („cu şolduri înguste de tot, fără bazinul vieţii, creată nu pentru a purta prunci, ci ultimele modele ale lui Premet)" Sia e, până la accidentul final, realmente fecioară. Avusese – aflăm după ce moare – o constituţie anatomică din cauza căreia nu putea naşte normal. Nory glumeşte iar crud: „era conformată anume pentru dublu em*ploi…* nu pentru trei"… Dar şi ea e astfel făcută, încât îşi conservă fecioria, chiar şi după escapada cu Coti Pascu la Buşteni. Ana din Lo*godnicul,* deşi violată, a rămas de fapt virgină, fiindcă satirul n-a reuşit să consume actul sexual, în ciuda faptului că prin patul ei trec numeroşi bărbaţi, Mika-Le manifestă un soi de indiferenţă anonimizantă la adresa lor. Nu se ştie niciodată cine e realmente tatăl copilului pe care-l aşteaptă şi aceasta îi reface, simbolic vorbind, virginitatea. Cum se petrece miracolul ne îngăduie să înţelegem o suprapunere a imaginii „falahinei" peste figura prostituatei din poezia Le *Serpent vert.* Aceasta, după ce făgăduieşte. să dizolve în „infinitul" ei forţa bărbatului pe care aşteaptă să-l seducă, adaugă: „Alors que je t'aurai détruit dans l'oubli /je renaltrai. intacte…" „Amorul fără suflet", după expresia Manuelei, nelăsând în combustiunea lui elementară, pur instinctuală, nicio urmă, face să renască neatinsă pe preoteasa lui, la capătul fiecărui act devorator.

Surprindem revenind în paginile Hortensiei Papadat-Bengescu o frică de sânge:

Câteva texte mai vechi ale scriitoarei au în centrul lor un personaj, „fetiţa", şi relatează întâmplări din copilăria acesteia. Nu e greu de recunoscut natura lor autobiografică şi putem, deci, fără a greşi prea mult, să le considerăm confesiuni, care privesc o epocă foarte îndepărtată (pe la 9 – 10 ani), aproximativ nişte „juvenilia", cum spune

Mauron, chiar dacă au fost redactate mult mai târziu. În special unul, intitulat „Sânge” ne interesează aici:

Este vorba de o domnişoară Elena, ucisă dintr-o eroare medicală. Voind să deschidă un buboi pe gât al fetei, doctorul îi taie carotida, provocând o hemoragie de neoprit şi moartea pacientei. Sângele împroaşcă încăperea, murdăreşte pernele, cearşafurile, rochia albă cu care nefericita se pregătea să meargă la primul bal, unde o invitase logodnicul ei.

„Fetiţa” e martora îngheţată şi fascinată a scenei, victima locuind în aceeaşi curte.

Bucată, cu pronunţat caracter oniric, poate fi asimilată unui coşmar, în care spaima de deflorare se lasă citită, printr-o strigătoare transparenţă simbolică (autorul crimei prin imprudenţă, o făptură mică, părăsită, urâtă, face o glumă în doi peri înaintea operaţiei, rochia albă, balul etc.) ca să nu avem nicio îndoială, autoarea lasă, către sfârşitul povestirii, să-a scape următoarele rânduri: „Sângele ei (fetiţei, n.n.) simţise sângele fecioresc curs. Spunea patima lui universală şi limba asta necunoscută, care glăsuia şi-ntrânsa cuvintele grozave o scutură de spaimă că pe o coardă în vifor”.

O oroare de sânge are şi Mini, neisuferind să mănânce carnea friptă „a point”. La alt personaj, fobia revine: „Sângele nebănuit de nimeni, lipsind total înfăţişării ei diafane şi care se scurgea tainic, era odios lui Aimée”. Aici, repulsia însoţeşte chiar actul deflorării.

Conform schemei repetitive identificate anterior, două figuri se situează în relaţii conflictuale cu „fecioara despletită”. Prima e sora, „lezată” de purtarea ei ruşinoasă. Nu atât riscul pierderii obiectului erotic propriu-zis pare să o afecteze pe Elena, cât nerespectarea „legitimităţii”. Maxenţiu era logodnicul ei oficial; Elena deţinea asupra lui aşadar, nişte drepturi pe care le călcase în picioare Mika-Le. Nu altfel priveşte lucrurile, oricât de absurd ar face impresie, şi Coca Aimée. Ea îşi socoteşte tatăl vitreg o parte a succesiunii ce-i revine pe linie maternă, încercarea Hildei (o străină, fără niciun drept la moştenire) de a obţine favorurile doctorului Walter i se pare o nerușinare. Până şi Nina, care a părăsit căminul conjugal, continuă să pretindă drepturi asupra lui Costel, fiindcă e soţul ei legitim. Când o surprinde pe Ana într-o scenă de tandreţe cu el, râde întâi până ce-i dă lacrimile, dar după câteva minute izbucneşte indignată: „Auzi pocăita!

Mironosiţa! Bărbatul meu! Vă pui eu la ordine!... Afară! Afară, stricată!..."

Iarăşi principiul legitimităţii este invocat şi el stabileşte distanţa enormă între „fecioara despletită" şi sora sa.

Aceasta din urmă se bucură de un ascendent insurmontabil asupra rivalei ei, în primul rând fizic: Mika-Le nu străluceşte prin frumuseţe. Are o figură exotică, dar „vulgară", vocea stinsă, mată, dinţii laţi, umerii pătraţi, „lemnoşi"... „o păpuşă felahină – spune Mini. Sia, dizgraţioasă, o adevărată matahală, trage, atunci când merge, un picior. Ana e de-a dreptul urâtă. Numai ideea că ar putea fi eroina unei idile sentimentale îi provoacă Ninei un acces de râs. Şi trăsăturile lui Nory – am văzut – sunt băieţeşti. Excepţie face doar Hilda, care e drăguţă, dar prea rezervată, morala ei austeră, protestantă, o împiedică să aibă succes la bărbaţi. Oricum, nu poate concura în această privinţă cu Cooa-Aimée, reputată din pension pentru o frumuseţe de adevărată „păpuşă platinată". Şi, mai mult ca ea, Elena reţine imediat atenţia printr-o perfecţie de statuie greacă. Nina posedă, de asemeni, în ciuda trivialităţii, o incontestabilă atracţie feminină. De Dia ce să mai spunem? Ea nu e numai foarte frumoasă, ci şi de o distincţie înnăscută, rară.

La ascendentul natural se adaugă cel familial: Elena, Coca-Aimée, Dia sunt copii adevăraţi ai unor părinţi care fac parte din „lumea bună". Prima e fiica proprietarului moşiei Prundeni. A doua, tot aşa, şi a devenit prin căsătoria Lenorei cu Doctorul Walter, mica amfitrioană a palatului Barodin. Cea de a treia moşteneşte fineţea aristocratică a Baldovinilor. Mika-Le, Sia, Nory sunt în schimb bastarde.

„Legitimitatea" este expresia acestui ascendent pe plan fizic şi familial, care ajunge să fie o diferenţă marcată de „rang", stigma altei „speţe" umane, înţelegem astfel pentru ce actul de seducere a bărbatului „cuvenit" constituie o „lezare". Sora care deţine statutul superiorităţii l-a resimţit chiar ca pe o „maculare".

Oroarea de *murdar* intră şi ea în acelaşi câmp conflictual: Mini, care are mania abluţiunilor dese, află crispată că Mika-Le nu poate suferi apa. Sia moare infectată, cu tot corpul tumefiat, transformat într-o masă purulentă. (Cadavrul proaspăt al nenorocitei era „teribil".) Pe o altă treaptă, îngrijită, eleganta Nory azvârle un adevărat noroi verbal asupra oricui se opresc observaţiile ei maliţioase.

Din cauza „rangului" diferit, „lezarea" ia şi aspect de rebeliune socială. De aici, promptitudinea şi severitatea pedepsei: izgonirea. Aceasta echivalează cu pierderea oricărei siguranţe materiale. Ca altă dată „proscrisul", „fecioara despletită" e osândită să rătăcească fără adăpost, acceptând tot felul de refugii provizorii şi suspecte, care o conduc inexorabil pe calea prostituţiei.

Tribulaţiile Mikăi-Le compun un lung şi tortuos itinerar din atelierul pictorului Greg, într-un cămin deocheat, mai curând bordel; de la subsolul casei Drăgănescu, la grajdurile Adei Razu, trecând prin Dealul Spirei, unde locuiesc rudele cumnatului. Suprapunerea textelor relevă un traseu analog al Şi ei, după ce a fost azvârlită în stradă. Neprimită în locuinţa Domnului şi D-nei prinţese (Ada Razu) nimereşte la Facultatea de Medicină, gemenii Halippa folosind întâi laboratorul anatomic ca să o ascundă acolo, iar apoi oferindu-i „cugurigul" casei lor din Strada Minervei drept adăpost.

O astfel ele existenţă vagabondă, dubioasă, contrastează violent cu cea stabilă, asigurată, pe care continuă să o aibă cealaltă soră, Elena, devenită soţia miliosiarului Drăgănescu, trăieşte în lux şi bogăţie, dă serate muzicale foarte distinse. Coca-Aimée duce o viaţă de răsfăţ în palatul Barodin. Dia, după ruină Baldovinilor moşteneşte încă destul, ca să fie scutită complet de griji materiale.

„Prigonirea" „fecioarei despletite" nu o efectuează „sora lezată". Ea se socoteşte „deasupra" unor asemenea ticăloşii, ba, ca să le şteargă până şi amintirea, e gata de sacrificiul personal. Elena îl ia de soţ pe Drăgănescu, un om sub rangul ei, spre a stinge scandalul logodnei desfăcute.

De izgonirea surorii păcătoase se ocupă mama: Le-nora, ca şi Lină, execută actul cu o neîndurare absolută. Suprapunerea celor două figuri scoate la iveală o aversiune veche şi durabilă pornind dinspre mamă către „fiica blestemată".

Lenora o detestă pe Mika-Le de mică, înainte ca ea să fi ajuns a-i face propuneri ruşinoase prinţului Maxenţiu, n-a vrut nici să dea naştere acestui copil al păcatului. Aversiunea e reciprocă: „M-a bătut şopârlă, năşica!" i se plânge Mika-Le de maică-sa Linei.

După isprava de la pension, cu nepotul monseniorului, Lenora o calcă în picioare. „Să plece! Vreau să plece! Să nu mai stea un minut!" sunt cuvintele pe care ea le repetă obstinată, asemeni unei sentinţe

inflexibile, atunci când se decide expedierea Mikăi-Le la internatul de corecţie. Nu vrea apoi să mai audă măcar de ea şi face: o criză dacă cineva îi rosteşte măcar numele.

Tot atât de dură se arată „bună Lina" cu Sia. Cât aceasta a fost mică, nici n-a vrut să ştie de ea. Pe urmă o acceptă în casă cu titlul de vagă nepoată şi infirmieră a lui Rim. După alungare, când aude că Sia are nevoie de ajutor grabnic medical, nu vrea sub niciun motiv să o primească în clinica ei, lăsând-o să moară fără nicio milă. Asprimea aceasta sălbatică a, unei mame faţă de fiica să îl face pe Lică, la înmormântarea Şi ei, să-i şuiere Linei printre dinţi, în obraz: „Căţea!"

Figurile masculine se împart în două categorii, după schema noastră: „logodnicii" sau, „soţii" şi „taţii". Primii (Maxenţiu, Rim, Walter, Costel Petrescu) asistă la dispută al cărei obiect sunt, fără să intervină. Şi Coti Pascu se lasă manevrat de Nory, nemanifestând nicio iniţiativă personală.

Singurul mai întreprinzător, Care, apare şi, el, până la urmă, supus complet soţiei sale, Mado, peste voinţa căreia nu îndrăzneşte să treacă, decât dându-şi o iluzie a independenţei în mici aventuri pasagere.

„Logodnicii" sau „soţii" reprezintă, în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, o fantasmă a *pasivităţii* masculine. Ei se complac în rolul de adevărat „obiect erotic". Revelatoare e în acest sens suprapunerea personajelor respective: cu mâinile lui palide şi „incapabile", de „prinţ catolic degenerat" şi „bărbiţa distinsă à la Cezar Borgia", Maxenţiu se oferă ca erou pentru o „Romanţă, Velenă". Nu investeşte vreun sentiment mai adânc în logodna care-l lega de Elena şi se consolează repede, când „făinăreasa" pune ochii pe el.

Rim are o mare plăcere să fie răsfăţat de femei. Simulează o sănătate fragilă ca să capete îngrijiri mai stăruitoare din partea Linei. E încântat să aibă, în persoana Şi ei, o infirmieră la dispoziţie.

Walter gustă o adevărată voluptate în a urmări manevrele Cocăi-Aimée, destinate a-l cuceri. Când Hilda, la care începe să ţie, anunţă că vrea să se întoarcă în patrie (o alungă, de fapt, amică [sora] ei) nu schiţează niciun gest pentru a o opri. Singura reacţie e o scrisoare afectuoasă lămuritoare, expediată după plecarea izgonitei. Costel Petrescu apare drept un adevărat model de pasivitate sentimentală. Nina îl părăseşte, revine, dispare din nou. El ar dori să scape de ea, mai

ales după ce s-a încurcat cu Ana, dar nu săvârşeşte actul decisiv (divorţul) niciodată. Sora Ninei îl câştigă, încercând să-şi pună capăt zilelor. Costel e mişcat de faptul că cineva a vrut să se sinucidă pentru el, trăieşte, astfel, maxima satisfacţie sentimentală, *a fi iubit*.

Băiat frumuşel, Coti Pascu e obişnuit că femeile să umble după dânsul şi consideră că le face o favoare surorilor Baldovin, venind în casa lor.

Puternică iubire de sine absoarbe prea mult interesul erotic al „logodnicilor" şi „soţilor", din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ca ei să mai aibă iniţiative amoroase. Aproape toţi sunt *narcisici*, aşa cum am văzut (Maxenţiu şi Rim, ipohondriei, Walter atins de delirul grandorii).

Nici personajelor feminine, care şi-i dispută, nu le stârnesc pasiuni. Maxenţiu ştie foarte bine că Mika-Le i s-a dat „din viţiu sufletesc, fără amor pentru el", doar ca să-i facă rău surorii sale. Amorul Elenei a fost o febră juvenilă, repede trecătoare, o „Romanţă Velenă", aşa cum bine a caracterizat-o Nory. Cât priveşte atenţia de care profesorul se bucură din partea Linei, aceasta ar fi greşit să o numim dragoste, întrucât urmăreşte numai, conservarea unei situaţii matrimoniale respectabile. Ca dovadă, când purtarea lui Rim o compromite, soaţa atât de grijulie înainte, reclamă desfacerea neîntârziată a căsătoriei.

Coca-Aimée nu-l iubeşte pe Walter, ci vrea să rămână în palatul Barodin. Hilda are pentru doctor un mare respect şi o vagă afecţiune. Nu destulă, ca să o determine a călca principiile moralei ei severe protestante şi a râvni la soţul altei femei.

Nina se foloseşte de Costel drept paravan şi e discutabil dacă măcar Ana îl iubeşte1, sau ţine numai să ajungă şi ea o dată „mireasă".

Coti Pascu devine o minge pe care şi-o aruncă una alteia, Dia şi Nory, într-o scenă memorabilă.

A doua categorie de personaje masculine o alcătuiesc, aşa cum am spus, „taţii". Cu excepţia lui Lică ei sunt lăsaţi într-un plan secund, au murit şi-i resuscită doar-amintirile (boierului Baldovin), au dispărut fără urmă. (zidarul italian) sau fac simplă figuraţie ca Doru Halippa.

Şi atitudinea lor, în câmpul de forţă dintre celelalte-figuri principale, se caracterizează prin pasivitate. Nu intervin în favoarea fiicei alungate, chiar dacă schiţează, o anume corijare a severităţii

tratamentului, la care vinovata e supusă. Doru acordă o vagă audienţă solicitărilor Mikăi-Le după ce a fost alungată de acasă. Lică se gândeşte la un moment dat să o aducă pe Sia alături de-el. Boierul Dinu cere să-şi vadă periodic fiica naturală ţinută de Cornelia cât mai departe.

„Tatăl", în ciuda atitudinii pasive, inspiră o tandreţe ambelor surori. Figura e înzestrată cu un anume farmec-masculin, care face să i se ierte nepăsarea. Elena fusese-foarte ataşată de Doru. Lui Nory, copilă, îi plăcea „boierul cel frumos", cu tâmple argintii", tatăl ei natural. Lică

Trubadurul întruchipează însuşi principiul acestei puteri de seducţie masculină, graţie căreia personajul câştigă repede simpatia femeilor, în ciuda purtărilor sale fluştura-tece cunoscute.

Fantasmele descoperite prin suprapunerea şi analiza textele nu sunt, precum vedem, reprezentări abstracte, imobile, ci imagini încărcate de afecte, între cuplul surorilor, mamă, logodnic. său soţ şi tată, ia naştere o situaţie dramatică, se ţese o mişcare epică. Fantasmele compun un fel de vis care evoluează odată cu opera autorului, dar îşi păstrează o anume structură interioară neschimbată, constituind ceea ce Mauron numeşte „mitul personal".

Acum intervine interpretarea psihanalitică propriu-zisă, fiindcă „eul" se istoriseşte pe sine astfel şi îngăduie surprinderea conflictelor şi tensiunilor lui profunde, ca şi originea lor îndepărtată, „preistoria" accidentelor sufleteşti.

Dacă surprindem „mitul personal" într-un text „juvenil", atingem o realitate primară, la care ne trimite mereu Freud. Constatând persistenţa conflictelor şi tensiunilor „eului", sub forma aceasta fantasmatică, nu mai avem nevoie să explorăm epoca obscură a copilăriei scriitorului, fiindcă în adolescenţă, atunci când apare vocaţia poetică, se produce şi închegarea imaginativă, de unde începe practic interesul interpretativ al criticului literar; restul îl priveşte exclusiv pe psihiatru.

Cu care dintre personajele ei se identifică Hortensia Papadat-Bengescu în *Fecioarele despletite*? Răspunsul pare aici foarte uşor de dat, pentru că există un alter-ego al romancierei, Mini. Ea reflectează asupra eroilor şi printr-însa Hortensia Papadat-Bengescu face analiza lor psihologică.

Dar Mini nu este angrenată în acţiune, lipseşte clin schema

noastră şi pe drept cuvânt, deoarece joacă rolul doar al unei „ambasadoare", ca să folosim o formulă fericită, lansată de Dana Dumitriu. Intervine aici un personaj care-i ajută Hortensiei Papadat-Bengescu să treacă mai uşor de la scrierile anterioare, predominant lirice (*Ape adânci*, *Femeia în faţa oglinzii*, *Sfinxul*, chiar şi *Balaurul*) la primul ei roman. Autoarea şi-a „obiectivat" în *Fecioarele despletite* (nu fără o anumită stângăcie detectabilă uşor) comentariul propriu, „analiza psihologică", foarte subiectivă şi impresionistă încă. Mergând către personajele propriu-zise ale romanului, întâlnim mereu un ecran şi identificarea pe care suntem, oarecum siliţi să o facem rămâne la suprafaţa realităţii psihice, ţine de o „mască" literară, neimplicând „eul profund".

Mini reapare şi în *Concert din muzică de Bach*, dar cu o funcţie considerabil redusă (a lega casa Rimilor, pe care amica lui Nory o frecventează, de saloanele Elenei Drăgănescu, ţinute sub atenţia autoarei însăşi). Fostul alter-ego decade aici în rolul unui personaj secundar. Aceasta ne permite să surprindem cu cine se identifică realmente autoarea. E desigur Elena, personajul văzut mai mult ca altele *dinăuntru*, într-însul, Hortensia Papadat-Bengescu a pus şi ceva din datele biografiei sale. Ca Elena şi romanciera a făcut o căsătorie, nu din dragoste, luând un om inferior ei sub raport intelectual. Aşa cum Hortensia Papadat-Bengescu a suferit lungă vreme, fiindcă a fost silită să sacrifice căsniciei aspiraţiile scriitoriceşti, şi doamna Drăgănescu regretă vocaţia muzicală pe care a abandonat-o, măritându-se. Şi Elena şi autoarea şi-au adorat tatăl.

Observăm însă că în *Rădăcini*, identificarea se produce mai degrabă cu Nory. Drama ei stă în centrul cărţii şi zeflemista din celelalte romane îşi dezvăluie aici o viaţă intimă suferindă.

În *Logodnicul*, simpatia cititorului e atrasă către Ana, iar *Drumul ascuns o* distribuie atât Elenei cât şi Hildei.

Personajele acestea nu corespund în schema noastră. Unele îmbracă figura fiicei legitime (Elena), altele a bastardei (Nory, Ana, Hilda). Faptul ne sugerează că „eul" autoarei îl reprezintă însuşi cuplul lor. În sprijinul acestei ipoteze vin unele elemente biografice împrumutate şi surorii urgisite.

Căsătoria căpitanului Dimitrie Bengescu, tatăl scriitoarei, cu Zoe Ştefănescu, mama ei, a avut loc doi ani după naşterea fiicei lor.

Viitoarea romancieră a venit pe lume ca bastardă, chiar dacă apoi, foarte curând, şi-a dobândit o deplină legimitate. Iat-o deci împărtăşind, fie şi numai în fragedă copilărie, condiţia lui Nory. S-a măritat pe urmă, foarte de tânără, cu magistratul Nicolae Papadat, care avea zece ani mai mult ca ea. A făcut-o pentru a-şi „pedepsi" oarecum tatăl, fiindcă-i interzisese să-şi continue studiile în străinătate sau la Bucureşti. Pe altă treaptă, bineînţeles, un paralelism, între gestul ei şi al Şi ei se păstrează totuşi.

Dar să ne întoarcem la *Fecioarele despletite*. Acolo, pe Mini o obsedează existenţa unui „trup sufletesc", în legătură cu care emite tot felul de teorii. Lăsându-le la o parte, constatăm că eroina (alter ego-ul autoarei) îşi simte personalitatea scindată. E – ne spune – „ca şi cum avea o a doua conştiinţă care controla pe a ei, o conştiinţă superioară, către care nu vrea să dea greş".

Dar acesta este „eul ideal", „supraeul", „cenzorul eului", exact aşa cum îl defineşte Freud. Resimţirea lui ca pe o instanţă străină apare în anumite afecţiuni psihice. Inşii înclinaţi către mania persecuţiei (cu o structură sufletească paranoidă) susţin că sunt supravegheaţi, urmăriţi, pândiţi tot timpul. Analizându-le plângerile, Freud scrie: „cred că putem conchide că există realmente în *eu o* instanţă care observă, critică şi compară neîncetat, opunându-se astfel celeilalte părţi a *eului*. De aceea consider că bolnavul ne relevă un adevăr, de care nu se ţine în general seama aşa cum merită, atunci când omul se plânge că fiecare pas îi este pândit şi observat, fiecare gând dezvăluit şi criticat. Singura sa eroare constă în a situa în afară, ca şi cum i-ar fi exterioară această forţă atât de incomodă. El simte în sine puterea unei instanţe care măsoară *eul* său actual şi fiecare din manifestările sale după un *eu ideal*, pe care şi l-a creat singur în cursul dezvoltării. Cred chiar că această creaţie a fost efectuată cu scopul, de a restabili acea încredere în sine, care era inerentă narcisismului primar infantil şi care a suferit de atunci atâtea tulburări şi mortificări: este cenzorul *eului*, este conştiinţa" (*Vorlesungen Zur Einfohrung* in die *Psychoanalyse*).

Să îndepărtăm acum ecranul reprezentat de Mini. Cuplul surorilor figurează un „eu" scindat, asupra căruia atât partea lui ideală cât şi cea inconştientă exercită nişte presiuni puternice, contrare. Elena ar corespunde tocmai „instanţei superioare", comandamentelor sociale şi morale, „conştiinţei". Personajul e conceput astfel în chip evident.

„Elena – aflată din primele pagini – era un fel de tip model. Model de răbdare, de cuminţenie, de toate virtuţile mijlocii". Prin consecvenţa cu care-l tratează cazul Maxenţiu, smulge caracterizarea admirativă a lui Nory, „toate considerentele miele despre «mizeria fiinţei masculine», întâlnesc o indiferenţă mai cumplită ca orice discuţii. Refuzul ei e o formulă scrisă pe marmora, pe care n-o poţi zgâria necum şterge… „Bravo, fată!… a rupt logodna cu o răceală tot aşa de încăpăţânată cât de neclintită îi fusese voinţa de a-l lua" (pe Maxenţiu, n.n.).

Înţelege să fie corectă faţă de soţul ei, chiar dacă nu-l iubeşte. Când se îndrăgosteşte de Marcian vrea să înlăture imediat orice situaţie echivocă. Imperativul etic o determină să plece fără întârziere în ţară la primirea veştii că Drăgănescu e bolnav. Din „scrupul moral", se consacră, după moartea acestuia, creşterii lui Ghighi.

Snobismul Elenei e tot o formă de sensibilitate excesivă la opinia publică. Personajul întruchipează mai ales „eul social", în care cuvântul hotărâtor îl au „comandamentul moral", „raţiunea superioară", „părerea lumii".

Mika-Le e, dimpotrivă, partea din „eu" care ţine o legătură mai strânsă cu inconştientul, ascultă îndeosebi de „principiul plăcerii" şi nu al „realităţii". Personajul reprezintă dorinţele inavuabile, reprimate şi ivite iar în conştiinţă sub o formă deghizată, vicleană.

Tot ce face Mika-Le stă sub semnul culpabilităţii. „Felahina" trezeşte, aşa cum am arătat, atracţie şi teamă. Prezenţa ei provoacă celorlalţi o stare anxioasă, izgonirea personajului reprezintă un act brutal de refulare.

Dar ce dorinţă respinge „eul" autoarei, cu atâta oroare în fantasma fecioarei despletite? O dispoziţie vicioasă congenitală, ne spune aspectul manifest. Raporturile de aversiune reciprocă, foarte pronunţată între Mika-Le şi Lenora, îndreaptă însă bănuielile noastre către un alt motiv latent. E vorba de „complexul oedipian".

Că avem de a face cu un „eu" care nu l-a rezolvat în chip satisfăcător şi a păstrat o solidă „fixaţie" paternă (aliată, bineînţeles, resentimentului antimatern) ne-o indică „omoloagele" Mikăi-Le, corespunzătoare schemei noastre.

În *Concert din muzică de Bach*, ataşamentul absolut al Şi ei pentru Lică apare făţiş şi nu lasă loc nici unui dubiu asupra naturii sale. Nici Mika-Le nu se află cu totul în afara complexului oedipian, chiar

clacă ea nu-şi cunoaşte adevăratul părinte, pe zidarul italian dispărut. Ca să scape de internarea la Sibiu – povesteşte Lina – învăţase să fie tandră cu tatăl-său. Începuse să roage pe Halippa să-i şoptească, să-l ademenească". „La o masă, confirmă şi Nory, că-i spusese Elena, Mika-Le, din senin, s-a azvârlit de gâtul lui, cu reclamaţii de drepturi la dragostea filială".

În *Concert din muzică de Bach* nu există fiica legitimă pe care actul Şi ei să o „lezeze" (reapariţia Elenei şi Mikăi-Le suplineşte această lipsă asigurând persistenţa cuplului). Conflictul erotic e acum nemijlocit între fiică şi mamă, ceea ce arată că disputa surorilor îl preia, de fapt, sub o formă substitutivă (Elena identificându-se practic Lenorei, ca preferată a tatălui).

Sigur că nu vom găsi mărturisite de către autoare asemenea sentimente. Dimpotrivă, Hortensia Papadat-Bengescu vorbeşte cu mare afecţiune de mama ei. Dar că, adânc refulată, în inconştient, a păstrat o aversiune oedipiană antimaternă, o trădează un text care, evocă momente cvasi-autobiografice din copilărie, ca şi *Sânge*, poate fi socotit o *juvenilia*, în sensul lui Mauron. E vorba de *Fetiţa între lupi*, iarăşi o amintire veche, devenită scurtă povestire cu acest titlu, publicată în *Revista Română*, nr. 1 – 3, 1942.

Ni se istoriseşte o întoarcere acasă, de la internat, iarna, cu prilejul sărbătorilor. Adoraţia „Fetiţei" pentru tatăl ei, militar superior (ca Dimitrie Bengescu), ţâşneşte peste tot din text. Acesta e o adevărată apologie a figurii paterne. *Tata* (scris mereu cu majusculă) fixează asupra sa, de la intrarea trenului în gară, privirile copilei. „O secundă îi păruse că nu mai e nimeni decât el pe acel peron". Tata îl umple, „cu statura lui frumoasă, cu făptura lui mândră, cu chipul lui sever".

Privirile îndrăgostite ale Fetiţei golesc peronul de toţi oamenii străini, păstrând doar orizontul alb, înapoi şi înaintea lui, „mare şi tare, el. Tata".

Ofiţerul răzbate grav prin mulţime şi urcă treptele vagonului. „Fetiţa" se urcă apoi cu Tata în sanie şi lunecarea fericită alături de el, peste câmpul înzăpezit, devine „un basm în vis, o părere, o halucinaţie".

În sat, femeile şi copiii îl privesc respectuos şi admirativ pe Tata („Ghinărarul!"… îşi şoptesc). Nişte sănii cu ţărani, care au vânat lupi, se iau după echipajul lor, alcătuindu-i un cortegiu triumfal.

Secreta aversiune antimaternă se insinuează printre rândurile istorisirii… Pe peron, nu-i veni Fetiţei în minte (…) să caute alături de el pe – Mama”. Amnezia aceasta trădătoare autoarea o subliniază repetând câteva rânduri mai încolo: „Nu! Fetiţa nu se gândea la mama ei”…

După o scenă de intimitate afectuoasă, când copila zâmbeşte „către marele ei iubit”, iar chipul lui îşi reia „medalia severă”, umbra Mamei pluteşte o secundă lângă ei, „palidă în aerul palid”.

Simptomatice sunt mai ales câteva rânduri din final. Apropierea ele casă, aducând amintirea Mamei şi punând capăt idilei între fiică şi tată, trezeşte în sufletul „Fetiţei” o senzaţie neplăcută, sărăcitoare, care însoţeşte totdeauna actul refulării: „Un vag regret plutea undeva în fiinţa copilei ca un abur destrămat, un regret pentru primejdii, un regret după teamă, emoţie şi un spaţiu nedefinit, un spaţiu în ea însăşi al dorinţelor, al cunoaşterii. Mai era puţin timp şi din tot, din toate avea să simtă numai apropierea oraşului, a casei, a Mamei, a lui Mama „Ţică”…

Fixaţia oedipiană ne îndreptăţeşte să interpretăm castitatea paradoxală a „fecioarei despletite” ca pe o fidelitate faţă de Tată. Orice alte obiecte erotice îi sunt indiferente, chiar dacă le acceptă pasager, odată cu culpabilizarea, fiindcă veritabilul păcat rămâne un ataşament care scandalizează întreg sistemul „eului ideal”.

Nu este exclus ca pe acest fond oedipian primar să se fi grefat şi anumite leziuni psihice ale vieţii mature.

Hortensia Papadat-Bengescu – ştim – a suferit pentru că obligaţiile de mamă şi soţie, dar mai cu seamă mentalitatea franc anticulturală a lui Nicolae Papadat au împiedicat-o multă vreme să dea curs vocaţiei ei literare. Deşi începuse să scrie din copilărie, şi-a văzut tipărite primele pagini abia în 1912, când avea 36 de ani şi cinci copii. Numai la stăruinţele Constanţei Marino-Moscu, care o ameninţase că altfel îi publică lungile epistole, a consimţit să încredinţeze *Vieţii Româneşti* bucăţile adunate apoi sub titlul *Ape adânci*.

În prietena ei zdrobită moral de nemulţumirile conjugale îşi vedea propria imagine – aşa cum avea să-i mărturisească lui Ibrăileanu. Soţul, om „fără vicii”, nu-şi ascundea violentul dispreţ faţă de literatură… „La noi în casă – strigă el – ne reuneam în familie, se juca loton, aşa ne petreceam timpul, dar să citeşti cărţi: phe!”

Nicolae Papadat – după mărturisirile autoarei însăşi – socotea lectura „ca pe ceva ruşinos”.

În această optică, activitatea scriitoricească devine o îndeletnicire josnică, echivalentă cu o prostituare, mai ales când e vorba de o femeie. Prin opoziţie, Dimitrie Bengescu a fost un om instruit, cu o mare dragoste pentru cultură. „Tatăl meu – îşi aminteşte scriitoarea – deşi mult ocupat, găsea totuşi timp pentru a-mi vorbi de scriitori şi poeţii români şi francezi pe care îi cunoştea, încurajând aplicarea mea spre compoziţia literară”. (*Autobiografie*) Generalul Bengescu avea obiceiul să declame din Lamartine şi, să fredoneze arii de Verdi.

Ne dăm, aşadar, seama cum o parte a „eului” autoarei ia înfăţişarea „fecioarei despletite”, repudiate, acoperite de blam, dar păstrând în înclinaţia ei vinovată un imbold intim profund, o „nevoie vitală”, după cuvintele Hortensiei Papadat-Bengescu.

Vocaţia literară, ca şi ataşamentul oedipian trădează acea natură ambiguă care – aşa cum am arătat – caracterizează fantasma respectivă, vicioasă şi castă, într-un chip paradoxal, gata a se oferi oricui, fără a iubit însă realmente pe nimeni, poate, pentru că păstrează o fidelitate secretă unei singure atracţii inavuabile, fiinţă revoltată împotriva instanţelor social-morale şi veşnic culpabilă de „lezarea” lor.

„Mitul personal” ar căpăta cam următorul aspect: „Eul” autoarei caută să menţină ou orice preţ ascendentul părţii sale „ideale”, asupra celei supuse unor foarte puternice pulsiunii ale libidoului. Ele pun în primejdie mai ales *onorabilitatea* personală, compromiţând investiţiile erotice bazate pe *legitimitate*, scoţându-le la iveală şubrezenia, inautenticitatea, ba chiar latura neprizabilă, sub care îi apare, de pildă, Maxenţiu Elenei, după istoria cu Mika-Le. Calea aleasă pentru păstrarea ascendentului moral-social e renunţarea la plăcere, adică refularea. E-lena o săvârşeşte odată, măritându-se cu Drăgănescu, pentru care nu simţea nicio atracţie erotică. Pe urmă, consimţind la izgonirea surorii păcătoase.

Pentru reuşita ultimei operaţii, deloc uşoară, fiindcă întâlneşte o rezistenţă mare, provenită dintr-un complex oedipian nerezolvat satisfăcător, eul apelează la o identificare primară cu „mama falică”, „mamă rea”, „mama castratoare”, după terminologia psihanalitică.

În ciuda asprimei sale, refularea nu reuşeşte; Mika-Le va

continua să o incomodeze prin prezenţa ei pe Elena şi în menajul cu Drăgănescu şi la Prundeni, unde se retrage spre a-i da o educaţie de moşier lui GhigM. Eşecul actului de refulare se repercutează cel mai grav asupra planului din care şi-a tras violenţa reprimatoare, „supraeul, autoritatea părintească. „Mama castratoare" face o nevroză, iar tatăl neutru îşi pierde soţia şi afecţiunea fiicei preferate, odată cu întreaga poziţie socială superioară, senioria de la Prundeni.

Particularităţile „mitului personal" reies mai bine, dacă-i urmărim evoluţia de-a lungul operei scriitoarei.

În *Concert din muzică de Bach*, scindarea „eului" se accentuează. Din grupul Rim, Lină, Sia, sora legitimă dispare spre a lăsa „mamei rele" rolul să intre în conflict nemijlocit cu fiica vinovată şi să o pedepsească mult mai dur ca înainte. Pulsaţia erotică, fixându-se aici făţiş asupra tatălui (într-o ipostază reală – Lică şi simbolică – Rim), violenţa represiunii sporeşte considerabil, ducând la totala anihilare a acelei părţi din „eu", dispusă a da ascultare presiunilor inconştientului. Un astfel de echilibru secătuieşte personalitatea – arată psihanaliza – şi nu-şi menţine niciodată stabilitatea, basculând până la urmă. Într-o nevroză.

Totuşi, paralel, observăm că, în alt plan narativ, conflictul surorilor cunoaşte o îmblânzire. Elena singură o aduce în casa ei pe Mika-Le, de care Lenora nu vrea să ştie. Întrezărim astfel şi cum personalitatea creatoare izbuteşte să stăpânească nevroza, să o biruie prin elaborarea operei.

Începând cu romanul *Concert din muzică de Bach* se schiţează şi o tentativă către concilierea părţilor învrăjbite ale eului, ajunse aici la tensiunea maximă, îmblânzirea conflictului se realizează printr-o mişcare, graţie căreia „fecioara despletită" urmează a fi treptat reabilitată, concomitent cu coborârea surorii ei de pe soclul perfecţiei.

Întâlnim astfel o Mika-Le sensibil potolită, faţă de cum apărea în *Fecioarele despletite*. *A* devenit conciliantă şi face eforturi să se adapteze conduitei pe care i-a prescris-o Elena. Semnificativă e o schimbare radicală de atitudine în aceleaşi date psihice: „De copil – ni se spune – Mika-Le urâse pe Elena, pentru că era mândră şi frumoasă şi acum simţea o aplecare să o admire pentru că era frumoasă şi mândră".

Sora legitimă pierde, la rândul ei, ceva din absolutismul moral

inițial, cedând unei porniri erotice adultere.

În *Drumul ascuns*, Hilda suprapusă Mikăi-Le (nemaivorbind de Sia) vădește ce ameliorări considerabile, fizice și psihice, a suferit figura. Dacă nu rivalizează cu Coca-Aimée, prietena ei arată astfel încât oricine să poată spune: „Ce drăguță și distinsă e D-ra Gert". Sub raport moral își întrece amică (sora legitimă), fiind modestă, instruită, săritoare și devotată. Aproape niciun atribut infamant al „fecioarei despletite" nu se mai păstrează la ea, în afara acțiunii seductoare (discrete și reținute) exercitate fără voie asupra lui Walter.

În schimb, Coca-Aimée reprezintă o simțitoare coborâre de la Elena. Comparația cu aceasta o dezavantajează permanent. Elena evocă o statuie greacă, pe când Coca-Aimée, o păpușă: „piele albă abia rozată ca de porțelan, gura colorată palid eu un roz de majolică; ochii mari ca pe portrete litografice, albaștri ca unele faianțe; sprâncene blonde trase subțire ca din pensulă pe o frunte dreaptă; oval admirabil. O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebit prin materialul întrebuințat de Natură, mătase, culoare, totul de primă calitate, niciun defect de țesătură" – constată Walter, „cu ochiul expert". Dar atunci când o va întâlni pentru întâia oară pe Elena va exclama: „Iată exemplarul cel mai reușit al familiei!". Mai târziu, în *Străinei*, după ce devine soțul fostei sale fiice vitrege, emite următoarea reflecție edificatoare: „Elena, cumnata lui, era din aur pur și purta o inscripție măgulitoare, Coca-Aimée era însă din collodium și din similiplatină, cu inscripția «coafor 1920 – 1930», dată dinainte de căsătoria lui și până acum".

Și sub raport intelectual ne aflăm la un nivel inferior. Coca-Aimée nu strălucește printr-o prea mare inteligență – subliniază adesea autoarea. Are și mult mai puține scrupule morale ca Elena; își continuă ocupațiile mondene, lăsând-o bucuroasă pe Hilda să se ocupe de Le-nora bolnavă.

Elena, la rândul ei, suferă o „umanizare" pronunțată prin „slăbiciunile sentimentale", de care dă dovadă, în ciuda imperativului moral superior. Le dă ascultare, chiar dacă o face cu destul regret și agasare; apare și ea, infailibilă, în postura femeii culpabile.

În *Logodnicul* aceeași mișcare tinde să schimbe aproape statutul surorilor. Harnică, gata de orice sacrificiu, ca să-i fie bine lui Castel, Ana dobândește o netă superioritate morală asupra Ninei, care se poartă,

ea, ca o prostituată şi-şi bate joc de căminul conjugal. Dacă ultima păstrează ascendentul *frumuseţii* feminine şi al *legitimităţii*, pierde complet *respectabilitatea*.

Lucrurile au evoluat astfel încât distanţa enormă între surori a ajuns foarte mică făcând posibilă o convieţuire, care chiar are loc până la un moment dat şi tinde să se refacă, aproape neverosimil, după reîntoarcerea Ninei.

Reabilitarea surorii nelegitime atinge punctul cel mai înalt în *Rădăcini*, unde ajunge însăşi tema cărţii (Nory, nu Dia, se consacră restabilirii domeniului Baldovin). Şi cauza disputei e inversată:

Nory nu umblă după logodnicul Diei, ci din contră caută să-i găsească unul, o supără prin prea multă insistenţă de a o face fericită.

Pe măsură ce sora privilegiată cedează pasul în faţa celei ostracizate şi mama, sursa inegalităţii lor, urmează un drum identic descendent, ba chiar mai accentuat decât al fiicei legitime.

Am văzut-o executându-şi prerogativele represive în *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach*, fără îndurare. Dar dacă întâiul roman o lasă să triumfe la sfârşit, al doilea îi aduce prin injurie lui Lică primul semn de umilire vindecativă.

Mama îşi pierde complet rolul reprimator în *Drumul ascuns*, cedându-l fiicei legitime (Coca-Aimée execută aici alungarea Hildei, fără ştirea Lenorei, care a trecut de partea acesteia). Persecutoarea a devenit, deci, aliata persecutatei. *Drumul ascuns* este practic o *mise* a *mort* a „mamei rele", suprimată din capul locului în Logodnicul, unde ea nu mai apare decât ca o amintire urâtă (implorând-o pe Ana să urce la unchiul satir şi ştiind foarte bine ce o aşteaptă acolo). Romanul *Rădăcini* o readuce, dar spre a da un plus de satisfacţie surorii vitregite, supuse acum reabilitării. Sub chipul Corneliei, „mamă rea", „mama f alică", „mama castratoare" ajunge să fie muştruluită permanent, cu o adevărată plăcere sadică, de fosta ei victimă, fiica nedorită, Nory.

Persecutoarea trece în rolul persecutatei.

Observăm şi altceva foarte grăitor: începând cu *Logodnicul*, fiica nelegitimă preia atribuţiile mamei. Ana se ocupă de celelalte surori, găteşte, spală, deretecă pentru ele. E singura care-şi face griji pentru Lucica şi-i dă lacrimile gândindu-se la ea. Chiar faţă de Costel are atenţii materne şi el, foarte ataşat mamei lui, le apreciază în cel mai

înalt grad. Mălina devine modelul Anei. E vorba însă acum de mama tandră, ocrotitoare.

Să reţinem că o afecţiune protectoare, cu pronunţat accent matern, desfăşoară şi Nory, faţă de sora ei mai mare Dia, în *Rădăcini*, unde grijă această alimentează o bună parte din acţiunea cărţii.

Fantasma „fecioarei despletite" cunoaşte, precum se vede, o desculpabilizare crescândă, în timp ce ireproşabilitatea „surorii lezate" şi a „mamei rele" devine tot mai discutabilă.

Această mişcare de urcare şi coborâre îmblânzeşte, amână deznodământul dramatic al conflictului, dar nu-l poate înlătura. Alungarea şi, ca urmare, destrămarea unităţii familiale, păstrate cu atâta efort, se produce inevitabil, de fiecare dată. „Mitul personal" îşi dovedeşte persistenţa.

El e speranţa mereu reluată şi niciodată împlinită a „eului" scriitoarei de a-şi reconstitui unitatea pierdută printr-o sciziune gravă, cu efecte catastrofice. Lucrurile se întâmplă, ca şi cum în Hortensia Papadat-Bengescu ar exista două persoane.

Una, foarte sensibilă la „respectabilitatea" familial-socială, dorind să o menţină intactă, chiar cu preţul unor grele sacrificii. Am putea să o numim conformistă, în sens „cuminte", „burghez".

A doua persoană e stăpânită de o vocaţie irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire „pasională", foarte intimă. Ea ar însuma ataşamentele infantile nedepăşite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licenţele morale ale vieţii artistice.

Drama e că aspiraţia aceasta din urmă apare drept ruşinoasă, blamabilă mediului a cărui „respectabilitate", prima persoană ţine să o „menajeze" neapărat.

De aici, întâi consimţirea la o represiune violentă, dură, necruţătoare. După comiterea ei însă, intervine tentativa împăcării celor două persoane, a doua dobândind o înfăţişare din ce în ce mai acceptabilă pentru întâia, căreia, spre a-şi domoli intransigenţa, i se relevă contradicţiile şi slăbiciunile.

N-am făcut până aici decât rareori trimiteri la biografia scriitoarei şi numai acolo unde apropierile săreau în ochi. După Mauron, metoda psihocritică îşi poate îngădui asemenea incursiuni doar ca o verificare, în faza finală, când „mitul personal" a prins contur din textul operei.

O persoană a Hortensiei Papadat-Bengescu a fost „fata de familie”, fiica ascultătoare, care consimte la un sacrificiu şi, deşi a costat-o mult, părăseşte studiile spre a se mărita, cum doreau părinţii, şi a deveni soţia magistratului Nicolae Papadat, compania lui fidelă prin diversele târguri provinciale amărâte şi fără nicio viaţă intelectuală, pe unde l-a purtat slujba, mama a cinci copii, împiedicată să scrie, câtă vreme aceştia erau mici şi reclamau o grijă permanentă.

A doua, nu ne e nici ea necunoscută: A fost „Fetiţa” îndrăgostită de tatăl ei, omul cult, cu gust pentru muzică şi poezie, conlocuitorul ei favorit pe marginea lecturilor adolescente, profund nemulţumit că are un ginere acultural, elevă excelentă, neresemnată a fi trebuit să abandoneze aspiraţia către o carieră intelectuală, fecioara măritată din răzbunare, scriitoarea al cărui soţ disprețuia literatură, considerând-o ceva ruşinos, în sfârşit autoarea admirată în cercul lui Lovinescu, „marea europeană”, necitită şi rămasă, o bună perioadă, aproape necunoscută publicului.

Eşecul invariabil în încercarea de conciliere a acestor două persoane o consemnează tragic următoarea mărturisire târzie: „E constatarea că viaţa ta întreagă, timp de 45 de ani de căsătorie (ba mai mult), a fost distrusă de egoismul felurit al omului ce a fost şi îţi este soţ, dar sensul de soţ, de tovarăş, de protector nu există. Da, sunt multe de spus! Da, el poate aduce argumente de nemulţumire, şi faimoasă sa indignare din faptul că sunt o intelectuală. Nu! Nu e comică, cum ar părea această indignare, e profund sinceră”. (*Jurnal*)

Faza de început confesivă, lirică, impresionistă cunoaşte pentru un scurt răstimp o relativă şi fragilă coexistenţă paşnică între părţile învrăjbite ale „eului” scriitoarei. Pulsiunile senzuale puternice, fixaţiile infantile obscure sunt mereu prezentate ca desfăşurându-se în plan strict imaginativ, rămân pure dorinţe, neexteriorizate, iau formă de reverie inofensivă pentru instanţa morală, câtă vreme îşi păstrează acest statut. Modelul lor ar fi scrisorile pasionate ale Biancăi Porporata către Don Juan, „în eternitate”.

Conflictul izbucneşte, cu violenţă, când autoarea, trecând la o literatură obiectivă, se vede obligată să-şi „istorisească” „eul”, să-i „figureze” pornirile opuse prin personaje şi planuri de tensiuni iscate între ele. Acum sciziunea interioară nu mai poate fi ascunsă.

În primele două romane, aşa cum am constatat, „cenzura

morală", foarte pătrunsă de rolul său, se dezlănţuie mânioasă, fără îndurare asupra celeilalte părţi a „eului". O incompatibilitate răspicată provoacă divorţul lor, nemailăsând loc nici unei concesii.

Pe plan literar, faptul atrage o viziune a lumii cvasimaniheică. Un grup mare de personaje (Mika-Le, Sia, Maxenţiu, Rim, Ada Razu, Greg, „Adolful") alcătuieşte o umanitate căreia i se relevă viciile, perversiunile, natura funciar coruptă, cu o adevărată voluptate rechizitorială. Nici Lenora, Lină, Lică sau Doru şi Eliza nu sunt trataţi mai indulgent.

Al doilea grup, restrâns, e format parcă din cu totul alte fiinţe, oare, că Mini, Nory ori Elena, se consideră mult deasupra celorlalţi, şi le judecă purtările cu o asprime necruţătoare.

Suferind de nervi, Hortensia Papadat-Bengescu a intrat după primul război mondial într-o stare depresivă prelungită. Un gout d'amertume – scria ea – e gustul meu permanent şi natural de la un timp. Eu de altfel sunt grav atinsă de mizantropie şi mâhnită că am boala asta cumplită. Din pricina ei văd cam mohorât".

Se plânge că simte în jur numai „adversitate". Generalul Bengescu, murind în 1921, declanşase probabil această prelungită melancolie, sub apăsarea căreia autoarea a scris *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach*.

Intervin apoi tentativele repetate de atenuare a sciziunii „eului". Efortul lor se îndreaptă, aşa cum iarăşi am văzut, în două direcţii: Să moaie oarecum neînduplecarea „eului ideal" prin dezvăluirea scăderilor de care nu e nici el scutit şi totodată să caute a da o anume respectabilitate pornirilor sortite îşi atrage furia lui.

Pe plan literar, aceasta duce la o nuanţare considerabil sporită. Cu *Drumul ascuns* defectele şi calităţile personajelor încep să fie distribuite mult mai echitabil ca înainte. Scriitoarea îndreaptă o privire sfredelitoare şi asupra purtătorilor de cuvânt ai legitimităţii, exercitatorii „cenzurii morale", Elena, Dia, în general urmăreşte cu o luciditate critică superioară şi pe alţii dintre reprezentanţii planului ideal (Marcian, Care, Madona), relevând nu puţine fisuri în armura lor morală.

În egală măsură găseşte mijloace de a îndrepta simpatia şi către obiectele dispreţului celor dintâi (Ana, Nory, Drăgănescu, ba chiar Aneta Pascu). E vorba de un realism superior, atent şi la dimensiunea

existenţială a fiinţelor umane, egalizate prin suferinţă, boală şi moarte.

Unele evenimente din viaţa scriitoarei furnizează, după 1925, vagi motive de speranţă într-o posibilă reconciliere a părţilor „eului" ei, scindat. O nouă serie a „Zburătorului" (1926 – 1927), călătoriile mult mai dese la Bucureşti şi Ploieşti, unde locuiau fiicele Hortensiei Papadat-Bengescu, suspendă, fie şi provizoriu, sentimentul apăsătorului exil provincial.

Şi importanţa autoarei începe să capete recunoaştere. „*Tiparniţa literară* îi consacră în 1930, sub semnăturile lui Liviu Rebreanu, Camil Baltazar, Felix Aderca, Ticu Archip şi I. Pelz un număr întreg intitulat: *Mărturie pentru marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu*. În 1936 i se atribuie Marele Premiu al Societăţii Scriitorilor Români.

Din 1933, N. Papadat fiind pensionat, familia se mută la Bucureşti. Diminuată oarecum, prin nouă condiţie socială, şi tirania conjugală probabil scăzuse.

Împăcarea sperată nu se realizează însă şi surorile rămân despărţite, chiar în *Rădăcini*, unde către sfârşit revine himerica nădejde a reunirii lor cândva. După câte putem să ne dăm seama, nici *Străina* n-a fost scrisă sub o humoare mai puţin neagră, ba s-ar părea că dimpotrivă.

Din perspectiva psihanalitică pe care o propune Marthe Robert *, opera Hortensiei Papadat-Bengescu îşi dezvăluie imediat rolul crucial în istoria romanului românesc.

E vorba aici de o diferenţiere categorică a genului, după natura mitului infantil al originii. Copilul – arată Freud – când are primele dezamăgiri în legătură cu părinţii săi, socotiţi până atunci fiinţe desăvârşite, fără seamăn, născoceşte un „roman familial".

<*Notă*>

Roman des origines et origines du roman, Grasset, 1972.

</Notă>

Conform lui, el nu se trage din nişte oameni pe care a încetat să-i vadă atotputernici şi lipsiţi, de orice cusur. Micul nemulţumit îşi imaginează că e doar crescut de ei, adevăraţii săi pariaţi fiind alţii. Avem de a face cu „romanul copilului găsit", de o speţă naivă, simplă, apropiată ca structura basmului, unde au loc adesea asemenea întâmplări puţin verosimile. Ceva mai târziu, copilul descoperă că originea e întotdeauna indubitabilă sub raport matern, nu însă şi

patern. Atunci înlocuieşte întâiul roman cu altul mult mai realist, al „bastardului". Aici intervine sexualitatea *şi* diferenţa introdusă de ea, complexul oedipian şi toată urzeala încurcată a relaţiilor familiale şi sociale.

Ideea originală a Marthei Robert este că romanul, în dezvoltarea lui, străbate aceste două faze, trecând după «robinsonade" şi „donchişotisme", la „felia de viaţă" (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoievski).

Dacă adoptăm un asemenea punct de vedere, apare imediat foarte pregnant câtă diferenţă în complicarea relaţiilor sociale aduce Hortensia Papadat-Bengescu faţă de predecesorii săi, inclusiv Rebreanu. La ea proliferează uimitor bastarzii (Mika-Le, Sia, Nory, Maxenţiu însuşi, Oberchelnerul nebun), reţeaua legăturilor familiale capătă o complexitate fără precedent, adulterele, convieţuirile libere, schimbările de partener, despărţirile şi recăsătoririle se ţin lanţ, întâlnim peste tot parvenirea prin femei, proces caracteristic acestui tip de roman evoluat Pa Marthe Robert.

Neprevăzutul vieţii cotidiene concurează facilitatea inventivă a făuritorului de ficţiuni, în *Fecioarele despletite*, lui să-şi imagineze cum va evolua „Drama Castei de la Prundeni". Romanul se scrie *altfel* decât îşi construia în minte un narator cu gust pentru fantazar romanţioasă. Vine vorba de suita aventurii amoroase ale Mikăi-Le: Nory, în rol de critic realist, face glume pe seama gustului amicii sale Mini pentru un tip vechi de roman: …" Aşadar nu e Prinţul?

— Prinţul…" *Ai* rămas înapoi. Prinţul, vara la ţară, în lipsă de distracţie, când n-ai la îndemână cu ce să-ţi exersezi puterile decât pe: mama, tata, sora şi logodnicul ei… Mini, scumpa mea, dacă n-aş şti că moş de moşul tău n-a iubit moşiile deoarece le-a dăruit mănăstirilor ca să scape de ele, şi că «chicul» vieţii la ţară ţi-e complet necunoscut, aş zice că tu eşti de la ţară. Văd eu că povestea de anul trecut cu Mika-Le în rolul fiicei blestemate îţi era mai pe gust".

Ulterior, comparând ce se întâmplase cu variantele imaginare construite de ea, Mini însăşi ajunge la aceleaşi concluzii: „… era încă mirată de finalul paradoxal al unui roman născut cu modestie din romanţa mizileană a unei văduve amoroase şi din episodul simplu al unui vânător de prepelițe. (E materia literaturii sadoveniene inspirată din viaţa târgurilor de provincie!)

Am putea spune că imaginaţia lui Mini ţine încă la faza romanelor „copilului găsit”, în timp ce realităţile evoluează surprinzător altfel. Eşecul eroinei, vag scriitoare, e biruinţa Hortensiei Papadat-Bengescu.

<Titlu> NARATOLOGIE CU CĂMIL PETRESCU

Primul lucru care a făcut din Camil Petrescu la noi un precursor al „noului roman” a fost ideea de *autenticitate*. Cu *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*, el înţelegea să furnizeze asupra mării conflagraţii mondiale, o mărturie *adevărată*, aceea a combatantului efectiv pe front. Autorul califica drept „falsă” o întreagă literatură de război, eroică şi efervescentă ca sifonul. „Fals cântecul patriotic, false înaintările cu trompete şi tobe”. Celui care fusese realmente în linia de foc, imaginea aceasta îi contrazicea flagrant experienţa personală. („La atac nu se pornea cu discursuri, soldaţii nu chiuiau de bucurie când primeau ordin de luptă. Literatura apologetică e o mistificare”. Nici aceea „denunţătoare”, la Barbusse, Dorgelès sau Heinrich Maria Remarque nu-l mulţumeşte, tot pentru că păcătuieşte faţă de adevărul constatat la faţa locului: „Orgiile de sânge şi foc sunt de domeniul fanteziei, munţii de cadavre n-au existat, tranşeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. Nu curg râuri de sânge la război, nu sunt atacuri la baionetă (citiţi, exact *nu există*, *n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete*, ş.a.). (*Mare emoţie în lumea prozatorilor de război*. *Teze şi antiteze*, C.N., Buc., 1936).

Accentul cade apăsat – putem să ne dăm uşor seama – pe valoarea mărturiei celor care au văzut cu ochii lor cum se desfăşurau bătăliile, le-au *trăit*.

„Dacă îmi amintesc bine din zilele când dormeam în tranşee, nimic nu ne irită, pe mine şi pe camarazii de acolo, decât acest soi de literatură indigestă şi lipsită de orice seriozitate. Ne soseau gazete dinapoia frontului cu descrieri nesărate de eroisme *conforme imaginaţiei sedentarilor*, care erau arse cu furie şi acompaniate de cântece obscene dinadins. *Pentru cine a fost pe front sunt de ajuns câteva rânduri*, *ca să vadă dacă are a face cu un ostaş autentic*, *sau cu unul improvizat*, s. n. (*Şarja de la Robăneşti*, ibid.).

Cerând literaturii în primul rând autenticitate, Camil Petrescu schimba radical însuşi punctul de vedere asupra rosturilor ei. Aceasta nu era chemată să delecteze, ci să aducă revelaţia unei realităţi.

Autorul se integra vastei tendinţe pe care Tudor Vianu o semnala că simptomatică pentru „criza ideii de artă în literatură”. („Mulţi scriitori ai timpului doresc să dea lucruri adevărate, nu lucruri frumoase. *Autenticitatea* nu *perfecţiunea* este ţinta aspiraţiei lor. îi vedem părăsind deci cabinetul lor de lucru şi coborând către arena largă a vieţii, în mediile cele mai eterogene, la curtea cu juri, pe fronturile de luptă, în vârtejul revoluţiilor, acolo unde se încearcă noi forme de viaţă, căutând aventura şi experienţa inedită”).

Procesul corespunde unei mutaţii în psihologia cititorului însuşi: „Dacă ni se mai întâmplă, deci, să deschidem o carte o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieţii trăite. Realitatea vieţii a degradat ficţiunea artei…” (*Criza ideii de artă în literatură*. *Figuri şi forme literare*, C. Şc., Buc., 1946). Numele scriitorilor invocaţi ca ilustrativi pentru o atare tendinţă, Gâde, Mal-raux, Jünger, sunt acelea care au fascinat pe romancierii români ai deceniului patru.

Mircea Eliade pleda exact în spiritul ele mai sus pentru *autenticitate*: „Este ceva „făcut”, silit, exterior şi oarecum ostil în orice originalitate, în ceea ce mă priveşte, mi-e peste putinţă să citesc pe un om care caută cu orice preţ să spună lucrurile „frumos” sau „adânc”. Lumea este astfel făcută încât un simplu fragment o poate reprezenta esenţial, după cum viaţa este reprezentată esenţial într-o picătură de sânge sau una de sevă. O experienţă *autentică*, adică *nealterată* şi *neliteraturizată* (s. a.) poate reprezenta întreaga conştiinţă umană a acelui ceas. În timp ce o carte „făcută” – cât ele vaste i-ar fi bazele şi de universale tendinţele – nu izbuteşte să surprindă această conştiinţă, după cum un muzeu nu surprinde viaţa, oricâte animale ar cuprinde împăiate. Toată problema stă în această picătură de sânge”. (*Originalitate şi autenticitate*, *Oceanografie*, Cultura Poporului, Buc., 1934).

Camil Petrescu ne împărtăşeşte în *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război* o experienţă proprie, nemijlocită. Cel puţin a doua parte din roman (Jurnalul de front) ţine să ne facă a uita că naratorul e un personaj literar (Ştefan Gheorghidiu), vocea autorului însuşi amestecându-se adesea cu a lui, până la confundare. La întrebarea eroului cărţii, cam cât să fie efectivul trupelor duşmane pe care batalionul comandat de el le întâlneşte, o notă în josul paginei adaugă: „Niciodată nu mi-am putut lămuri purtarea inamicului în

această zi. Dacă e cineva care *ar* putea da vreo explicaţie, iată îi precizez ziua întâmplării 30/17 Septembrie 1916, în faţa satului Sasauş (Saszhausen)". Cine vorbeşte aici? Ştefan Gheorghidiu? Dar lămurirea pe care o solicită desfiinţează natura fictivă a personajului şi o trimite în lumea reală, unde s-a mişcat autorul. Tot aşa, Ştefan Gheorghidiu (dacă e să-i atribuim lui notele) citeşte literatura de război (Remarque, Jünger) şi dă citate abundente din ea. Într-un loc, privitor la Norton Cru, spune chiar: aceste note scrise de mult şi căruia doream, de altfel să şi i le dedic". Altă însemnare de subsol începe astfel: „Acum când se tipăreşte această carte"... Cine, iarăşi, înregistrează evenimentul? Eroul? Atunci trebuia să şi protesteze, fiindcă un străin (Camil Petrescu) îi semnează confesiunea.

Fără a invoca numeroase coincidenţe biografice (scriitorul a aparţinut regimentului IV Marş, a străbătut itinerarul descris în carte, a căzut mai târziu prizonier la Oituz, pe dealul Măgureanu, pomenit şi el altundeva) suntem împinşi chiar de textul naraţiunii către o identificare a personajului cu autorul.

Camil Petrescu a avut neîndoios un „jurnal de front" şi l-a folosit în roman, corespunzător principiului pentru care a militat (o şi mărturiseşte). Textul, redactat sub impresia directă a faptului trăit prezenta şanse maxime ca să asigure autenticitatea relatării. Nu era nici prima, nici ultima dată când proceda astfel. Pe Danton, în piesa care-i poartă numele, îl pusese să rostească fraze scoase chiar din discursurile ţinute de el, aşa cum le-au consemnat documentele Convenţiei, în *Patul lui Procust* va cita la subsol articolul *Proasta circulaţie*, scris de Ladima cu prilejul violentei campanii duse prin ziarul *Veacul* împotriva conducerii, partidului liberal. Pamfletul apăruse însă textual în *Omul liber*, sub semnătura lui Camil Petrescu, atunci când romancierul lucra la această gazetă şi dezlănţuise un atac de presă identic contra familiei Brătianu. împrejurările campaniei coincid perfect. Ca şi Ladima, Camil Petrescu a trebuit să părăsească redacţia Omului *liber*, după ce directorul respectivei publicaţii liberale dizidente, Jean Th. Florescu, s-a împăcat cu şeful partidului şi, asemeni lui Nae Gheorghidiu, a obţinut un scaun de deputat. Pentru ce articolul apărut într-adevăr ar da senzaţia autenticităţii mai mult decât altul, compus ad-hoc? Fiindcă primul a fost scris fără cea mai mică intenţie de a servi drept piesă justificativă unui roman, a avut o finalitate

precisă, practică, pe care i-au dictat-o împrejurările, viaţa însăşi.

„Literatura", ca o producătoare necontenită de clişee, e suspectată în primul rând aici. Ea introduce între actul trăit şi pagina care-l relatează nişte procedee retorice, un „stil". (Autorul foloseşte cuvântul cu sens de automatism intelectual, ne-adecvare a gândirii la bogăţia şi varietatea concretului, dezvoltare în „subspecie".)

Un „ideal livresc" nu i-a lăsat pe literaţii din veacul trecut – crede Camil Petrescu – să vadă nimic „*just* (s. a.), adică semnificativ". De aceea aveau atâta preţ pentru autorul *Ultimei nopţi*… *Amintirile Colonelului Lăcusteanu*: „Omul, cu o crâncenă personalitate, nu s-a gândit nicio clipă la publicarea acestor note – scrie Cărnii Petrescu –, a stat în faţa hârtiei singur el cu Dumnezeu"… „Nefiind silit să consulte autorităţile distins literate şi. să se înmlădie superstiţiilor literare ale timpului, el nu le ajustează la furcile nici unei conduite beletristice. Calcă în toate străchinile caligrafice, devenite academice. Spune tot ce-i trece prin cap". (*Amintirile Colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului*. *Teze şi antiteze*, op. cit.)

Absenţa oricărei finalităţi beletristice face să se păstreze acel „contact originar cu viaţa", căutat de Camil.

Când şi-a redactat jurnalul de front, nu s-a gândit nicio clipă (trebuie să presupunem) ca însemnările sale să aibă însuşiri „literare", să furnizeze „o lectură plăcută", să producă delectare unui eventual cititor. Autorul a stat în faţa hârtiei singur el cu moartea.

Alexandru George, căruia îi datorăm unele din cele mai acute şi fine remarci asupra lui Camil Petrescu, a atras primul atenţia1 că, totuşi, presupusul „jurnal de front" nu putea intra în romanul *Ultima noapte*… sub forma lui originală. Ştefan Gheorghidiu ne este prezentat ca un ins complet străin de patimile care animau opinia publică românească în preajma izbucnirii războiului. Disputele pe această temă (scenă din tren, ca şi şedinţa parlamentului) sunt urmărite fără nicio participare, cu o vădită detaşare superioară ironică şi iau invariabil, din acest motiv, o înfăţişare comică, dacă nu chiar grotescă. Gheorghidiu pare prea puţin mişcat de aspiraţiile naţionale. Aflăm că avea intenţia să părăsească ţara spre a se stabili la Paris sau Berlin şi doar închiderea hotarelor l-a împiedicat. „Faptul de a fi pe front –îşi spune după o bătălie înverşunată – era pentru mine un soiu de act de prezenţă moralmente necesar, şi. numai atât. Nici ideea de patrie, care

pentru mine nu se confundă cu cea de Stat, nici tendinţa de cucerire economică, pentru că n-am orgoliul fierului şi tăbăcăriei româneşti, nici ideea de administraţie germană, care nu pare chiar aşa de rea, nu m-ar fi făcut să lupt activ".

Personajul va sfârşi de altfel în ocnă, condamnat pentru trădare, aşa cum ne informează o notă din subsolul romanului *Patul lui Procust*.

Camil Petrescu a avut o cu totul altă atitudine faţă de război. Fusese respins la recrutare din cauza constituţiei fizice debile, dar ideea de a rămâne în spatele frontului a considerat-o inacceptabilă şi i-a provocat o adevărată „criză a personalităţii". Şi-a spus că „niciodată nu se va mai putea privi faţă-n faţă cu conştiinţa lui şi, mai ales, că nu-i va mai putea. privi în faţă pe cei care au luptat pe front, dacă nu va fi fost şi el acolo, alături de ei". Se înscrie voluntar spre a putea eluda astfel hotărârea de lăsare la vatră. Nu este primit însă într-o unitate de artilerie aşa cum ceruse, întrucât nu poate achita garanţia pecuniară pentru cal şi echipament. Nedescurajat nici de acest eşec, urmează o scoală militară şi reuşeşte astfel să fie chemat sub arme la 1 august 1916. Se află în prima linie pe tot parcursul ofensivei din Ardeal şi apoi al apărării trecătorilor în operaţiile de repliere. Rănit în luptele de lângă Târgovişte, revine pe front îndată ce părăseşte spitalul şi luptă la Oituz. Ordinul de zi nr. 560 din 1 august 1917 îl dă printre morţii căzuţi în apărarea Cotei Ungureanu, unde a fost făcut prizonier, avându-l ca adversar, fapt măgulitor pentru orgoliul lui Camil Petrescu, pe căpitanul Erwin Rommel, după cum semnalează tot Alexandru George. (ibid).

Romancierul şi-a adaptat, probabil, „Jurnalul de front" la psihologia personajului, înlăturând reacţiile nepotrivite cu ea. Prima şi cea mai importantă intervenţie trebuie să fi vizat, negreşit, explicarea prezenţei luă Ştefan Gheorghidiu pe front, nu silit, ci din proprie voinţă şi cu o participare intensă la activitatea militară. Spre a putea face credibilă o atare comportare, Camil Petrescu i-a găsit o raţiune intelectuală superioară, care fusese într-o bună măsură şi a sa, chiar dacă nu singura. Ea permitea însă romancierului să intre în pielea personajului.

Absenţa de pe front – mărturiseşte Ştefan Gheorghidiu din capul locului – nu i-ar fi permis să traverseze o „experienţă definitivă", condamnându-l să se simtă pentru totdeauna inferior celor *care au fost*

acolo. Ambiţia autorului la întâietate în orice domeniu căpăta astfel o motivare filosofică, devenind compatibilă şi cu optica personajului, aşa cum am învăţat s-o cunoaştem din primul volum.

Totuşi, îl ghicim repede pe Camil Petrescu îndărătul lui Ştefan Gheorghidiu. De exemplu, sentimentul său exacerbat al „onoarei" (Al. Paleologu l-a semnalat ca foarte propriu scriitorului care are obsesia „duelului") ne izbeşte din primele pagini, în conflictul de la popotă cu căpitanul Corabu, face o demonstraţie spectaculoasă în acest sens.

<Notă>

Tema duelului la Camil Petrescu. *Spiritul şi literă*, Ed. E-minescu, Buc., 1970.

</Notă>

Felul în care îşi priveşte superiorul pornit să-l lovească exclude orice îndoială asupra consecinţelor gestului: „Au înţeles toţi că sunt hotărât să răspund şi apoi să mă omor. Niciodată n-am fost lovit ca bărbat şi cred că n-aş putea îndura asta".

Personajul ţine să dea necontenit dovezi de curaj. „Conştiinţa mea – îi suflă Camil Petrescu lui Ştefan Gheorghidiu să scrie – nu-mi permitea laşitatea de a evita un pericol, pe care soldaţii cei mulţi nu-l puteau evita". Dar câteva pagini mai încolo trădează adevăratul motiv ai actelor sale de bravură: „Vreau să primesc – îşi spune – admiraţia sfioasă a camarazilor, singura care există acum real pentru mine". Pentru aceasta, rămâne în picioare când, parcurgând şoseaua spre Bran, gloanţele îi şuieră pe la urechi şi oamenii îşi ascund speriaţi capetele sub podeţele caselor. Opreşte o companie din fugă, ieşind înaintea ei cu sabia întinsă. Ia în braţe un obuz maghiar neexplodat, ca să demonstreze că are pulberea proastă, aşa cum susţinuse. Cei de faţă răcnesc furioşi la el: „Fugi de aici. Domnule căpitan – a înnebunit".

Nu poate suferi să apară cumva într-o postură umilitoare. Rabdă frigul care-l chinuie cumplit, dar e disperat că, fără voia lui, îi dau lacrimile. Caută cu toate puterile să le oprească şi se gândeşte îngrozit: „De n-ar vedea, de n-ar ghici oamenii".

În sfârşit, când îşi strică rău stomacul, ar dori să fie trimis la spital în ţară, dar nu poate să accepte sub niciun motiv ideea de a părăsi frontul pentru că are „scaune dese".

Se iveşte îndată şi atotoriceperea lui Camil. Pe parcursul jurnalului, Gheorghidiu, care nu arătase anterior vreo curiozitate

pentru evoluţia operaţiilor militare, ba îl amuza chiar pasiunea. strategică a nenumăraţi inşi din jurul său, e împins să emită dese observaţii critice nimicitoare la adresa competenţei Marelui Stat Major. Acesta „ignorează un principiu esenţial al războiului: niciodată nu trebuie să desfăşor! în câmp tactic mai multe trupe decât inamicul. Sub niciun cuvânt". „Câştigă războaiele – continuă neinteresatul de probleme strategice Ştefan Gheorghidiu, ajuns subit expertul în materie Camil Petrescu – armata oare a angajat mai puţin din forţele ei în bătălie. De aceea, marii cuceritori: romanii, mongolii, Napoleon etc., nu au biruit decât atâta timp cât au fost inferiori ca număr. Adevăr foarte explicabil *pentru cine cunoaşte cu adevărat psihologia războiului*" (s. n.).

Altă dată, după Turtucaia, la constatarea cuiva că mergem spre dezastru, personajul răspunde cu aceeaşi omnicompetenţă a autorului: „Dacă generalii noştri nu ştiu un principiu de tactică elementară, că o bătălie prost angajată nu se continuă, ci provoci alta, ca Joffre la Marna".

Gheorghidiu ne apare silit să împărtăşească „frenezia preeminenţei", care l-ar fi posedat pe scriitor, susţinea E. Lovinescu dar nu numai el. (*Contemporanul* din 10 iunie 1922 publica un portret al lui Camil Petrescu, însoţit de următoarea inscripţie: „Inventatorul armei Manlicher, model 1.893 şi al pălăriei automate (care salută singură). Descoperitorul sforii de tăiat mămăliga şi al chibritului cu gămălia în partea cealaltă. Actualmente lucrează la perfecţionarea paharului de bere cu mânerul în stânga").

Gluma arată că, scriind, „Când strănută, Camil Petrescu priveşte în jur cu satisfacţia unei acţiuni inedite: orice ai face, a fost făcut mai întâi de dânsul şi orice idee ai exprima, a fost exprimată de dânsul într-un vechi articol de cel puţin cinci ani. E nu numai cel dintâi în timp, dar şi cel dintâi în valoare, e cel mai mare ziarist şi polemist, e cel mai mare dramaturg şi critic dramatic, e cel mai mare poet şi critic literar, e omul cel mai inteligent" (*Memorii* II). E. Lovinescu caricaturiza o trăsătură de caracter a autorului, evidentă tuturor.

Ştefan Gheorghidiu vrea mereu să ştie dacă a trecut printr-o bătălie mare, sau un bombardament cumplit. Iarăşi, orice constatare care l-ar putea pune într-o situaţie de inferioritate, din acest punct de vedere, îi este insuportabilă. Când cineva spune: „Nu poate să fie,

dragă, tot una. Să compari, să zicem bătălia de la Verdun, cu lupta de la Olt a noastră?", eroul desfăşoară o întreagă dialectică spre a conferi experienţei personale o valoare supremă: „Sigur… Absolut… Nici chiar pentru noi, batalionul trei, care am intervenit în urmă şi am avut cinci-şase oameni pierdere – concede el. Dar – revine imediat – pentru compania a doua care a fost surprinsă de mitralieră în apă şi înjumătăţită din câteva pârâituri, cred că lupta a fost ca pentru orice companie angajată la Verdun. Închipuieşte-ţi răniţii luptând cu valurile toată noaptea. O patrulă care luptă cu o forţă superioară şi e bombardată precis cu un singur tun, luptă tot atât de greu ca pe Somnie"…

Problema nu-i dă pace şi, când află că printre prizonierii germani capturaţi după bătălia de la Moha-Bărcut, se află veterani oare fuseseră pe frontul apusean, îşi spune: „Ce n-aş da să ştiu sincer impresia lor despre ziua de azi. Să-mi dea o singură daltă pe care s-o găsesc şi în dicţionarul experienţei mele şi apoi, pe baza ei, mi-aş da seama de valoarea tehnică şi sufletească a întregii campanii, stabilind Alinia», aşa cum fac iubitorii de curse de cai, care prin întrecerea dintre un cal al lor, şi altul străin, se pot apoi fixa că situaţie faţă de toate ţările cu cai de curse".

Camil întreg e în replica exultantă a lui Gheorghidiu la exclamaţia soldatului neamţ („Şo dumme Leute… durch ein solches Trommelfeuer"): „Aşadar găseşti că a fost un bombardament puternic, neobişnuit". Iar apoi îl citează pe mareşalul Foch, într-o notă lungă, pentru a demonstra câtă dreptate avea să facă asemenea comparaţii.

Nu e chiar atât de sigur, prin urinare – aşa cum a-firmă Alexandru George – că „pot fi reale situaţiile, personajele, datele topografice şi istorice, în sfârşit, desfăşurarea «acţiunii», dar orientarea generală a romanului şi atitudinea eroului principal sunt cu totul altele decât acelea ale autorului în acele împrejurări".

Precum vedem, Ştefan Gheorghidiu e silit să adopte, nu o dată, psihologia lui Camil Petrescu, în ciuda deosebirilor dintre ei, stipulate de „ficţiune".

Faptul demonstrează că „jurnalul de front" a fost integrat în roman, respectându-i-se forma originală mai mult decât eram înclinaţi să credem, corespunzător deci cu convingerile autorului privitor la ceea ce conferă „autenticitate" unui text.

Camil Petrescu foloseşte cuvântul pentru a scoate din el în primul rând o valoare contrastantă. „Autentic" trebuie înţeles, înainte de orice, ca opus la „fals". „Literatura" e considerată astfel o producătoare prin excelenţă de reprezentări necorespunzătoare cu datele experienţei, adică „fabricată" în lipsa acesteia, pe cale imaginară şi, deci, complet „artificială".

La nivelul textului strict, romancierul ţine mereu să sublinieze calitatea *diferită* de înfăţişarea „beletristică" a constatărilor sale. Faptul că un duel de artilerie se sfârşeşte după zece minute prin reducerea la tăcere a bateriilor româneşti îi provoacă o *extraordinară surprindere*. – " Niciodată în cărţile de citire, sau în luptele copilăriei dintre noi şi turci nu biruiau turcii". Spectacolul ciocnirilor de patrule aduce prea puţin cu imaginea „literară" a războiului. Un scriitor riscă să nu i se vândă cartea prezentându-le aşa cum le-a trăit. „Dacă-i prost – răspunde Orişan. N-are decât să puie stânjeni de cadavre, uragane de obuze, râuri de sânge. Ceva aşa… să facă o senzaţie nebună".

„Constat iar, că pe front nu mai sunt acele tipuri «pitoreşti» de care e atât de plină literatura" – notează altundeva naratorul, având grijă să marcheze caracterul total deosebit al relatării sale.

Necontenit, suntem chemaţi să măsurăm distanţa între faptul trăit cu adevărat şi ficţiune. Camil Petrescu îl însărcinează pe Ştefan Gheorghidiu, revenit în spatele frontului, după ce a fost rănit, să formuleze „poetica autenticităţii", la care înţelege să se supună confesiunea sa: „În realitate – spune eroul – constat şi acum acea neputinţă a imaginaţiei de a realiza în abstract. Nu există decât o singură lume, aceia a reprezentărilor.

Nu putem avea în simţuri şi deci în minte, decât ora şi locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenţionale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o simplă firmă provizorie (…) îmi zic: *poate că* la ora asta Orişan suportă un bombardament la fel cu cel de la Bărcuţ. Dar este o simplă ipoteză teoretică, vezi bine, goală de orice emoţie, de durata oricărui sentiment, de culoarea oricărei reprezentări, de irevocabilul întâmplării reale" (s. a.) şi, la nivelul strict al textului, senzaţia de autenticitate o dau – cum s-a observat – mai ales micile fapte banale, sinistre, groteşti sau absurde, intervenite pe parcursul naraţiunii; ele fac să transpară rolul hazardului şi imprimă succesiunii evenimentelor acea mişcare imprevizibilă şi haotică,

proprie trăirii lor reale.

O relatare „literară" ar fi urmărit – e de presupus – să scoată în evidenţă „logică" operaţiilor miliare, „dramatismul" luptelor sau „evoluţia psihică", pe care o cunoaşte personajul, lăsând la o parte faptele „accidentale" şi încărcând tot ce se istoriseşte cu semnificaţiile corespunzătoare. Nicio urmă de aşa ceva; întâmplările par ieşite direct din bogăţia inepuizabilă a concretului existenţei.

Dar, încercând să reconstituim itinerarul unităţii lui Ştefan Gheorghidiu, după *Istoria războiului pentru întregirea neamului* de Const. Kiriţescu, dăm peste un lucru neaşteptat. Anumite episoade, care tocmai ne păreau a aparţine experienţei nemijlocite a lui Camil Petrescu şi am fi jurat că i s-au întâmplat efectiv, sunt consemnate în această lucrare. Maria Manciulea, femeia bănuită de spionaj, neexecutată doar printr-o întâmplare norocoasă, (Gheorghidiu e sfătuit să o împuşte, dar nimeni nu-i dă un ordin precis), eroina decorată apoi cu Virtutea Militară pentru o faptă vitejească (ajutase soldaţilor români să treacă Oltul), există în Kiriţescu, menţionată chiar nominal.

Colonelul descoperit de eroul cărţii tot atunci, mort, întins ca pe catafalc, nu lipseşte nici el din aceeaşi lucrare; este comandantul regimentului 22 Dorobanţi, Bălţăreţu, lovit de un glonte în piept, după ce traversase noaptea Oltul la Crihalma, în fruntea ostaşilor săi.

Kiriţescu arată că trupele germane, care urmăreau armata a II-a română, în retragere, fuseseră întărite cu unităţi încercate, trecute prin marile bătălii de pe Somme şi din alte locuri vestite, ca Verclun, Narej şi Isonzo. Prizonierul rănit, interlocutorul lui Gheorghidiu, după lupta de la Moha-Bărcuţ este tocmai un asemenea veteran. Aşa are prilej eroul să obţină mărturia comparativă, mult căutată, asupra intensităţii focului de artilerie dezlănţuit asupra trupelor româneşti.

Nu e exclus, bineînţeles, ca toate acestea să i se fi întâmplat realmente lui Camil Petrescu, să aparţină jurnalului său de front. Prea multele coincidenţe iscă însă bănuiala că autorul a şi fabulat câteodată, pe marginea unor fapte scoase dintr-o vastă literatură documentară, consultată de el, aşa cum mărturiseşte. (Lucrarea lui Kiriţescu o citează chiar într-o notă de subsol, semnificativ, tocmai acolo unde se arată că soldaţii diviziei a treia întâlneau pentru întâia oară artileria germană.)

Senzaţia de autenticitate rezultă, paradoxal, în aceste cazuri,

dintr-un procedeu literar, autorul inventând, ca şi altă dată, amănunte (psihologice, comportamentale sau vestimentare) privitoare la faptele sau persoanele menţionate de documente.

Maria Manciulea *e* astfel reclamată întâi că ar transmite ştiri inamicului, arestată, gata să fie executată, ca apoi să cunoască gloria de fiică vitează a neamului. Construcţia imaginativă *a* ieşit dintr-o ipoteză gratuită. Femeia ar cunoaşte un vad secret, prin care se putea trece uşor Oltul şi ajunge în liniile inamice. Acuzaţia că surorile Mânciulea sunt spioane se bizuie pe acest dat cuprins în faptul atestat documentar. Colonelul vrea să afle cum procedează învinuitele, iar ţăranul mustăcios care le pârăşte invocă tocmai cunoştinţele lor topografice deosebite: „Păi acum, drept să vă spun, eu nu ştiu… Da' le trimit… o fi telefon… o fi trecând ele noaptea… că tare bine cunosc Oltul – nu ştiu".

Autorul îşi imaginează cum arăta cadavrul colonelului Băltăreţu şi Ştefan Gheorghidiu capătă sarcina de a descrie amănunţit poziţia şi ţinuta comandantului căzut la datorie: „lungit drept pe spate, cu picioarele lipite şi mâinile întinse lângă el, ca pe catafalc, în manta neagră, cu şireturi roşii, cu gulerul ridicat şi chipiul în cap".

Veteranul neamţ de la Verdun are o rană mortală în pântec dar, graţie injecţiei calmante care i-a fost făcută, nu mai simte durerile şi devine chiar vorbăreţ. Convins însă că va muri, poate emite fără teamă adevărurile crude din convorbirea ulterioară cu personajul principal. Contravin toate acestea principiului preconizat în teorie de romancier? Nu într-atât cât am fi înclinaţi să credem la prima vedere, căci pentru Camil Petrescu trăirea efectivă a lucrurilor relatate era doar o – primă condiţie în realizarea autenticităţii. A doua presupunea neapărat şi trecerea faptului întâmplat realmente printr-o conştiinţă care, corelându-l cu altele, să-i confere o semnificaţie. Altfel am rămâne la „procesul verbal" naturalist.

Amănuntul că Maria Manciulea riscase să fie împuşcată ca spioană, înainte de a ajunge eroină naţională, proiectează într-o ambiguitate tragico-grotescă destinele individuale supuse avatarurilor războiului. Detaliile privitoare la cadavrul colonelului Băltăreţu realizează un mic spectacol solemn al morţii, în sfârşit, convorbirea cu prizonierul german rănit provoacă o răsturnare năucitoare de perspectivă. Curajul nesăbuit al ostaşilor români care, fapt fără

precedent, trec printr-un baraj de artilerie, îi aduce în realitate mai repede pe nemţi la Bucureşti.

Cu prilejul conferinţei despre *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu făcea procesul naraţiunii *auctoriale* într-un faimos pasagiu citat foarte des şi, fatal, încă o dată acum: „Romancierul (de tip „clasic" n.n.), e mai întâi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme, de asemeni nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune în acelaşi aliniat unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc".

Naraţiunea auctorială e condamnată – după cum vedem – tot în numele autenticităţii, ca „neadevărată", fiindcă substituie „realităţii concrete" o alta „literară" („de gen romancier", cum spune Camil Petrescu), adică „deductivă", bazată pe „simple presupuneri", oferite drept certitudine „apodictică".

Noi nu putem şti sigur decât ce se petrece în conştiinţa noastră. O relatare care depăşeşte cadrul acesteia contrazice experienţa vieţii reale, conţinând din capul locului ceva fals, artificial.

„Ca să evit *arbitrarul de a pretinde că ghicesc* (s. n.) ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluţie – conchidea Camil Petrescu. Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc *eu*. Aceasta-i singură realitate pe care o pot povesti… Eu nu pot vorbi *onest* (s. n.) decât la persoana întâi…" (*Teze şi antiteze*, op. cit.).

Iată legitimarea folosirii acestui tip de naraţiune, pentru Camil Petrescu, singurul „autentic", convingere la care ajunge şi Ştefan Gheorghidiu spre sfârşitul confesiunii sale, când, în spital, încearcă să-şi imagineze ce „ar putea să facă" atunci camarazii săi pe front, Cuvintele sunt aproape identice: „Nu putem avea în simţuri şi, deci, în minte, decât ora şi locul nostru, restul îl înlocuim cu imagini false, convenţionale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o firmă provizorie. Nu poţi fi în două locuri deodată").

Camil Petrescu exagera, bineînţeles, prezentând folosirea naraţiunii la persoana întâi de către Proust drept o revoluţie în arta romanului. Formula e foarte veche, o adoptă chiar Apuleius (*Măgarul de aur*) şi a fost caracteristică istorisirilor picareşti (*Lazarillo*, *Buscon*, *Guzmann*, *Simplicissimus*, *Gil Blas*, *Moll Flanders*). Multe romane vestite,

Gulliver, *Manon Lescaut*, *Suferinţele tânărului Werther*, *Adolescentul*, *Moby Dick*, au recurs la ea înainte de Proust.

E adevărat însă că, după *în căutarea timpului pierdut*, mai toţi, prozatorii secolului nostru – aşa cum remarcă majoritatea naratologilor, fie şi cu neplăcere (Wolfgang Kaiser, Wayne C. Booth ş.a.) par să o prefere, socotind-o superioară relatării auctoriale pe care o găsesc lipsită de „naturaleţe", „convenţională", „echivocă", „artificială".

Jean Paul Sartre dă o expresie casantă acestui sentiment, recenzând, în 1939, romanul lui Fr. Mauriac, *La fân de la nuit*, scris în manieră „clasică". Reproşurile aduse de Camil Petrescu naraţiunii auctoriale sunt reluate aproape textual: „Dl. Mauriac a ales omniscienţa şi omnipotenţa divină. Dar un roman este scris de către un om pentru oameni. Din punctul de vedere al lui Dumnezeu, care străpunge aparenţele fără să fie oprit de ele, nu există nici roman, nici artă, pentru că arta trăieşte din aparenţe. Dumnezeu nu este artist. Tot aşa nici Dl. Mauriac". (*Situations* I, Gallimard, 1947).

Remarca vine cu aproape un deceniu după reflecţiile din finalul *Ultimei nopţi*... şi scoate măcar astfel în evidenţă rolul de pionier al lui Camil Petrescu pe tărâmul perfecţionării tehnicilor romanului. Cei care i-l refuză susţinând că a rămas la Stendhal neglijează, fie şi numai sub raport naratologic, un fapt important: desele, săritoarele în ochi, intervenţii auctoriale practicate de autorul *Mănăstirii din Parmă*. Putem oare uita atât de uşor nenumăratele, „oserons nous dâre que...?", „le lecteur va bien nous permettre"... „notre heros" etc., care-l iritau până acolo pe Flaubert încât să-i smulgă o exclamaţie ca: „cel idiot de Stendhal", când acesta era, practic, precursorul său şi introdusese primul unicitatea perspectivei în actul naraţiei („la vision avec").

Adevărata problemă rămâne aici consecvenţa cu formula adoptată, conştiinţa tuturor obligaţiilor presupuse de ea şi îndeplinirea lor.

Restabilind adevărul şi recunoscându-i lui Camil Petrescu rolul de „reformator excepţional în spaţiul nostru" (a sugerat „cel clintii că restituirea obiectivă a faptelor este, în roman, un procedeu artificial şi naiv"; a propus „prin situarea *eului* în centru şi prin respectarea unităţii perspectivei, un mod mai firesc de a nara"), N. Manolescu reproşează romancierului tocmai o neasumare *integrală a*

consecinţelor relatării lucrurilor la persoana întâi. Că procedeul să ne pară într-adevăr firesc, Gheorghidiu ar trebui să răspundă neapărat următoarelor întrebări ivite în mintea oricui îi citeşte rândurile aşternute pe hârtie: De ce scrie? Când scrie? Ce forme înţelege să dea comunicării pe care o face scriind?

În *Ultima noapte*… – constată criticul, după o foarte inteligentă analiză – toate trei chestiunile acestea nu capătă un răspuns clar. Ca urmare, romanul se opreşte la jumătatea drumului în obligaţiile folosirii „persoanei întâi", e imperfect „ionic", mai prezintă urme „dorice" (citeşte auctoriale). (*Arca lui Noe*, II, Minerva, 1981).

Argumentaţia, cuceritoare prin verva speculativă, suferă însă după mine – de viciul că trece prea repede peste ceea ce chiar ea aminteşte. Poate – spune criticul – naratorul istoriseşte toate lucrurile pe care le citim din nevoia „de a înţelege mai bine ce i s-a întâmplat". Dar ar fi vorba doar de o „presupunere" – se grăbeşte să adauge el – pentru că „autorul nu oferă vreun indiciu în acest sens". O frază ca: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că *tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine* (s. n.), că nici nu are sens să fie povestite", N. Manolescu o consideră „accidentală", deşi conţine confirmarea ipotezei dinainte.

Textul întreg relatează întâmplările petrecute, precum şi reacţiile naratorului faţă de ele ca pe o *experienţă existenţială*. Ea cere, spre a deveni realmente aşa ceva, o expunere scrisă, adică o ordonare lucidă, în măsură a permite examinarea; cât mai exactă a lucrurilor trăite de povestitor. Nici nu este absolut exact că fraza amintită constituie singura referinţă la actul scrierii faptelor al căror protagonist naratorul a fost. Numeroase altele, citate de noi anterior şi destinate a marca diferenţa între „literatură" şi ceea ce constată Ştefan Gheorghidiu pe „viu", trimit mereu la o mărturie scoasă din trăirea nemijlocită, având o valoare *experimentală*, aşadar fixează natura textului supus lecturii noastre. Erau absolut necesare nişte referinţe repetate şi exprese la actul scrisului propriu-zis?

Câtă vreme textul se autodefineşte prin însuşi caracterul său (şi vom avea îndată prilejul să arătăm cum), asemenea „mărci" sunt cu totul superflue.

Nici la Proust nu intervin decât în finalul lungii istorisiri, iar pe parcurs sunt doar câteva menţiuni rare şi vagi ale unei intenţii a

naratorului de a scrie cândva un roman. Că acesta e de fapt însuşi textul citit nu se spune nicăieri, afirmaţia constituie doar o deducţie critică, o „presupunere", ca să folosim cuvintele lui N. Manolescu însuşi.

Însărcinându-l pe Ştefan Gheorghidiu (de profesie filosof) să-şi relateze sub o formă scrisă, limpezitoare, o experienţă importantă existenţială, care priveşte tocmai proustienele „intermitences du coeur" (revelaţia naşterii, evoluţiei şi morţii sentimentelor), Camil Petrescu îşi a-sumă, într-o manieră proprie, obligaţiile redactării romanului la persoana întâi. De fapt, autorul răspunde foarte clar întrebărilor lui N. Manolescu: De ce scrie Ştefan Gheorghidiu? Ca să înţeleagă cum a fost cu putinţă să iubească o femeie până a fi în stare să facă o crimă din cauza ei şi apoi, deodată, aceeaşi persoană să-i devină indiferentă. E o problemă capitală de lămurit, pentru cine are ambiţie să trăiască sub regimul lucidităţii, să-şi cunoască ultimul ascunziş sufletesc, să aducă toate motivaţiile actelor sale în lumina conştiinţei.

A doua întrebare a lui N. Manolescu – „când scrie Ştefan Gheoroghidiu paginile pe care le citim?" – e mai spinoasă. Chiar dacă se poate aduce alt răspuns decât cel al criticului (redactarea textului să fi început după despărţirea definitivă cu reamintirea scenei petrecute la popotă şi să urmărească apoi avatarurile sentimentelor eroului pentru soţia lui, întrerupte prin retrospectiva moştenirii şi „jurnalul de front"), timpurile verbale folosite nu respectă distanţele între cronologia evenimentelor întâmplate şi naraţiunea menită a i le comunica, („istorisire" şi „discurs" spune Benveniste, „diegeză" şi „povestire", N. Manolescu).

Dar aşa ceva nu s-a realizat riguros până acum niciodată. Proust însuşi, cu care e comparat în mod defavorabil Camil Petrescu, lasă echivoc adesea momentul când istoriseşte. Aşa, de pildă, în celebra descriere a promenadei D-nei Swann pe Aleea Salcâmilor din Bois de Boulogne, naratorul ştie că mama Gilbertei e o fostă cocotă şi corectează admiraţia tânărului Marcel prin aluzii maliţioase la trecutul eroinei. („Acest surâs. spunea aievea unora: îmi aduc foarte bine aminte, a fost delicios!"; altora: „Ce plăcere mi-ar fi făcut! N-am avut noroc!" şi altora: „Dacă doriţi... Voi urma încă o clipă şirul de trăsuri şi voi opri îndată ce va fi cu putinţă").

Relatarea are loc, deci, într-un moment mult ulterior scenei

evocate, atunci când Marcel, bătrân, a pornit să-şi scrie romanul.

Câteva rânduri mai încolo, se produce o fină lunecare şi, din cauza folosirii imperfectului, avem impresia că povesteşte chiar băiatul care ignoră trecutul de curtezană al Odettei. („Dar ea nu mă văzuse niciodată cu Gilberte, nu-mi ştia numele, eram pentru ea – ca şi unul din paznicii pădurii sau ca barcagiul, sau ca raţele de pe fac cărora le arunca pâine – unul din personajele secundare, familiare, anonime, tot atât de lipsit de caracter individual ca o „utilitate" în teatru – al plimbărilor ei la Bois"). Relatarea pare a se face acum aproximativ odată cu faptele petrecute, Marcel nu a pătruns încă în salonul D-nei Swann, unde amfitrioana îi va arăta o atenţie deosebită.

Dar după aceasta, când scrie: „Datorită solidarităţii care stăruie între diferitele părţi ale unei amintiri şi pe care memoria noastră le menţine echilibrate într-un mănunchi din care nu ne este îngăduit să scoatem nici să refuzăm nimic, aş fi vrut să mă pot duce să sfârşesc ziua la una din aceste femei, în faţa unei ceşti de ceai, într-un apartament cu pereţii zugrăviţi în culori închise, cum era încă acela al doamnei Swann (în anul care urmează aceluia în care se sfârşeşte prima parte a acestei povestiri, şi unde vor luci focurile portocalii, arderea roşie, flacăra roz şi albă a crizantemelor în amurgul de noiembrie în clipe ca acelea (cum se va vedea mai târziu) în care nu ştiusem să descopăr plăcerile pe care le doream" – anticipează istorisirea. Aşadar, ea există de pe acum toată în mintea lui, înainte de a ne fi spus-o. Toată mişcarea neprevăzută a „memoriei involuntare" e astfel infirmată.

Asemenea nesincronizări apar fatal în orice naraţiune, îi sunt inerente, independent de cel care povesteşte. Prezentul într-un roman, câtă vreme nu se referă strict la actul scrisului, constituie din capul locului un scandal logic.

Tot în capitolul amintit, Proust – notând, „Ce să mai caut sub aceşti copaci, dacă nu mai rămâne nimic din ceea ce se aduna sub aceste gingaşe frunzişuri stacojii, dacă vulgaritatea şi nebunia au înlocuit desfătarea pe care o încadrau" – nu poate fi crezut că se plimbă prin Bois de Boulogne şi îşi redactează simultan impresiile. Până şi reportajul radiofonic – observă Gerard Genette (*Froniieres du recit*, *Communications*, 8, 1966) nu e perfect sincronic cu întâmplările relatate. Naraţiunea se loveşte în această ambiţie de un prag

insurmontabil: orice descriere nu poate să corespundă temporal cu actul care o generează, pentru că însuşirile obiectului sunt percepute deodată, iar menţionarea lor are loc succesiv, prin însăşi natura limbajului. Pe pagina scrisă, ele vor apărea înşiruite, dispuse în timp, deşi au intrat în conştiinţă concomitent.

Singură naraţiunea poate *simula* sincronizarea cu desfăşurarea reală a faptelor. Atunci, să recurgem numai la ea şi să suprimăm descrierile, spre a rămâne până la capăt autentici! Ar fi o soluţie, dar, din păcate, istorisirea pură e o himeră.

Se poate descrie fără a povesti, nu şi invers. Cea mai elementară naraţiune numeşte diverse lucruri sau utilizează verbe care indică şi felul acţiunii, în consecinţă, cuprinde, vrând nevrând, şi elemente de descripţie.

Nu e greu să înţelegem de ce se întâmplă aşa ceva – remarcă Genette: obiectele, ţinta descrierii, există şi fără mişcare, dar aceasta, pe care o urmăreşte naraţiunea, e inimaginabilă în absenţa lor. Asincronia fatală între „discurs" şi „istorisire" arată că, oricâtă strădanie şi-ar da autorul, anumite convenţii literare nu pot fi înlăturate integral niciodată.

Adevărata problemă „naratologică", în cazul nostru e: „cu ce alege să rămână consecvent Camil Petrescu?". Şi dacă ţinem seama de finalitatea relatării sale, a clarifica o experienţă existenţială, înţelegem şi motivul recurgerii la anumite forme verbale ca prezentul istoric, care-i creează dificultăţile semnalate. Ştefan Gheorghidiu vrea să reconstituie unele dintre reacţiile sale psihice, aşa *cum s-au produs*, în împrejurările respective, cât mai exact. Prezentul istoric e prin excelenţă timpul care „actualizează" acţiunile, pentru că le aduce parcă sub ochi, ca şi cum ar permite derularea faptelor petrecute, din nou, încă o dată. Şi nu este oare aceasta o cerinţă fundamentală a experienţei: repetarea fenomenului în condiţii de laborator, supunând observaţiei nişte raporturi esenţiale, prin circumscrierea altora, aleatorii?

Exact aşa procedează Gheorghidiu când rezumă o serie de fapte şi caută să le restabilească întocmai pe acelea cu o pondere sufletească decisivă.

Iată câteva dintre episoadele, a căror relatare naratorul a simţit nevoia să o facă, folosind prezentul istoric: convorbirea cu Orişan, după

incidentul de la popotă (mărturisirea pasiunii), dizertaţia filosofică ad *usum uxorem*, încheiată prin cearta amoroasă din pat (deliciile căsniciei); supoziţiile eroului pe drumul către Anişoara (suspiciunile şi orbirile geloziei); întoarcerea febrilă la Câmpu-lung, pentru obţinerea dovezii de infidelitate (pragul crimei); jurnalul de front (confruntarea cu moartea).

Această simplă înşiruire arată *când a* socotit Gheorghidiu că trebuie să se resitueze, istorisind, în chiar timpul desfăşurării întâmplărilor relatate.

Urmărind să-şi clarifice o experienţă existenţială majoră, naratorul răspunde şi la ultima întrebare a criticului: „Ce formă înţelege să dea povestirii sale?"

Evident că va avea ambiţia să o apropie cât mai mult de o fisă care înregistrează cu exactitate maximă datele faptelor examinate. Revine grijă de a evita „literatură".

Aici, N. Manolescu observă cu multă ascuţime şi demonstrează cât se poate de convingător cum Camil Petrescu *dedramatizează* evenimentele exterioare şi le *egalizează* ca interes epic. Procedează astfel invers de cum ar fi istorisit un scriitor „profesionist". Gustul acestuia pentru scene „tari" e ironizat din primele pagini: „Nu numai romanele dar toate piesele aşa-zise bulevardiere, mult la modă pe atunci, nu proclamau decât „dreptul la iubire" (...) îndeosebi era jucat pe toate scenele din lume un tânăr autor francez, ale cărui eroine „poetice", elocvente, cu părul despletit şi umerii goi, într-un decor de lux şi muzică, îşi căutau „fericirea", trecând peste orice, târâte de pasiune".

Când pe front e iarăşi luat în derâdere felul „scriitoricesc" al relatării luptelor, vizate sunt tot *dramatismul* şi *senzaţionalul* „literaturii" de război („stânjeni de cadavre", „uragane de obuze", „râuri de sânge").

Atenţia naratorului se află concentrată asupra *evenimentelor sufleteşti*; aici caută el situaţii dramatice şi reversuri epice neaşteptate. La lămurirea a ceea ce s-a întâmplat în *conştiinţa* personajului au de dat seama paginile sale. Evenimentele care nu au populat-o îşi pierd acum interesul, oricâtă importanţă obiectivă ar avea. Opoziţia aceasta, proprie urmăririi unei experienţe în laborator, o marchează foarte puternic continuarea faimoasei fraze, citate de N. Manolescu: „Pentru

mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele (evenimentele conştiinţei, n.n.) au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins".

Şi la nivelul limbajului e căutată „deliteraturizarea". Intervine cunoscuta „anticalofilie" a lui Camil Petrescu, antipatia sa faţă de „scrisul frumos", dispreţul pentru „stil". Din toată această teorie a autorului, personajul narator reţine ca adecvată ţelului însemnărilor pe care le face, ideea *exactităţii* şi *proprietăţii* limbajului. sunt atribute obligatorii pentru orice relatare dornică să urmeze exemplul observaţiei ştiinţifice. De aceea textul insistă frecvent pe lămurirea sensului precis al câte unui cuvânt ivit sub condei, („în orice caz – îi spune eroul unchiului său Nae Gheorghidiu – o să mai stăm, de vorbă, numai după ce vei căuta în dicţionar şi vei pricepe ce înţeles are cuvântul gafă". Şi adaugă imediat: „Căci era evident dobitoc şi nu cunoştea înţelesul cuvântului gafă, care presupune neapărat lipsa de intenţie în a nemulţumi sau jigni pe cineva". Mai încolo, deschide o lungă paranteză spre a explica locuţiunea „cum se mănâncă o pâine" sau ce înseamnă de fapt „a fi deştept").

„Proprietatea expresiei – scrie Camil Petrescu – e o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiinţă în sensul superior al cuvântului. Ea este piatra filosofală a îndemânării. Câmpul ei este nelimitat într-atât încât ştiinţa se mai defineşte în logica modernă şi ca o limbă precisă". (*Limba literară*, *Teze şi antiteze*, op. cit.).

Apropierea între „scris", aşa cum îl înţelegea Camil Petrescu, ca pe un mijloc de valorificare a experienţelor trăirii autentice, şi disciplinele exacte apare foarte limpede.

„Forma" naraţiunii, în cazul de faţă, înseamnă pentru N. Manolescu mai ales precizarea destinaţiei istorisirii la persoana întâi. Cui îi adresează Ştefan Gheorghidiu ceea ce scrie? Răspunsul e important, întrucât de el depinde natura textului, care poate fi, după caz, confesiune, scrisoare, depoziţie judiciară, raport, plângere etc.

Ştefan Gheorghidiu scrie, în primul rând, spre. a se clarifica pe sine. Tot fraza buclucaşă ne spune fără înconjur aceasta: „Îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce por vestesc nu are importanţă decât pentru mine…". Adresa textului nu se mărgineşte însă clar la indicaţia de mai sus; orice istorisire – ne-a arătat naratologia modernă (Wolfgang

Kaiser, *Die Vortragsreise*) – are un cititor implicit, indiferent dacă el apare menţionat sau nu. Rolul lui e presupus în povestire şi rezultă din chiar felul redactării ei.

Că însemnările care alcătuiesc *Ultima noapte*… au fost scrise înainte de orice pentru Gheorghidiu însuşi, o indică notele din josul păgânilor. Povestitorul recitește istorisirea şi ţine să-i aducă o sumă de precizări necesare.

Dar lăsând la o parte adnotările pentru caracterul lor echivoc (am văzut că acestea tind să-l identifice pe narator cu autorul), descoperim chiar în text nu puţine comentarii care urmăresc să facă din el o relatare *clarificatoare* a faptelor petrecute, conducând expunerea către anumite concluzii *edificatoare*. Sugestia că tot ce se spune ţintește să-i ajute naratorului să culeagă roadele experienţei sale, să obţină lămurirea lui, e foarte puternică.

În scena lecţiei din pat, la întrebarea: „Dar ce? crezi că astanu-i filosofie? Să ştiu dacă mă iubeşti sau nu?”, Ştefan Gheorghidiu deschide o paranteză şi scrie: „Când îmi dau seama acum cât de puţin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmaţie pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluţie avea să-mi puie, cât aveam să-mi repet întrebarea la nesfârşit, îmi vine să surâd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci, cum ar glumi fără să ştie nimic cei al căror tren a pornit pe o linie, pe care alt tren vine dimpotrivă”.

Vrând să înţeleagă ce s-a întâmplat cu el, eroul tinde adesea să părăsească forma personalizată a naraţiunii pentru enunţuri cu o valoare generală. El invocă deci o experienţă umană mult mai largă şi poate lăsa astfel impresia că şi-ar adresa relatarea altcuiva decât sie însuşi. Dar, fapt semnificativ, aceste fraze, prin caracterul lor speculativ foarte pronunţat, trimit tot la cunoştinţele unui filosof de profesie, întorcându-se iarăşi către narator, făcând dintr-însul cititorul implicit.

Iată cum caută Gheorghidiu o explicaţie „obiectivă” a comportamentului contradictoriu pe care-l au rudele sale faţă de el: „Un proverb e de părere că dacă vrea să-şi înece câinele, ţăranul spune că a turbat.

<Notă>

— Iată că mai există şi altă referire a lui Ştefan Gheorghidiu la actul scrierii povestirii.

</Notă>

Mult mai exact ar fi adevărul acesta formulat însă aşa: Cândţ aranul are interes să-şi înece câinele, începe să se convingă din ce în ce mai mult că e turbat. E greşit să socoţi că la firile mediocre inteligenţa rămâne deasupra intereselor. La origine (Bergson are neîndoios dreptate) inteligenţa n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor, ea a rămas şi azi acelaşi lucru. Ei nu pricep decât ceea ce au interes să priceapă. Ceea ce le contrazice interesele le contrazice fundamental şi inteligenţa".

De ce soţii (nu şi amanţii) îşi datorează fidelitate eternă? „În realizările naturii – caută iar explicaţii «obiective» Ştefan Gheorghidiu – orice om e un exemplar unic şi inedit. Din toată filosofia, se desprinde cel puţin acest adevăr că omul – cu conştiinţă – fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, odată cu moartea lui, moare neîndoielnic şi lumea.

Şi el îşi alege liber o altă conştiinţă pe care o socotea egală cu a lui. Va fi tovarăşa şi moştenitoarea lui, a memoriei lui, îi vor spune copiii lui, mamă (...) Ceea ce are, zguduitor de profund, catolicismul e această dogmă, că soţul şi soţia sunt predestinaţi de la facerea lumii, că peste catastrofele vieţii, uniţi şi egali unul cu altul, faţă-n faţă, unul cu altul, ca în această viaţă, vor fi şi în vecinicia viitoare".

Cum e posibil ca acelaşi lucru să pledeze pentru şi contra sentimentelor afectuoase ale soţiei sale faţă de dânsul?

„Kant a arătat cândva că se poate demonstra deopotrivă că spaţiul şi timpul sunt infinite şi că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e şi faptul de a şti dacă o femeie te iubeşte sau nu, căci îţi poţi demonstra cu uşurinţă, pornind de la aceleaşi fapte şi că te iubeşte cu istovitoare pasiune şi că te înşală batjocoritoare".

Apelează oare într-adevăr asemenea enunţuri la o experienţă „comună", cum ar vrea să ne facă a crede? Nicidecum. Şi chiar dacă am admite că naraţiunea se adresează altcuiva decât povestitorului însuşi, acest cititor implicit e presupus a fi foarte asemănător cu el. O dovedesc comparaţiile întreprinse aproape toate, într-o sferă a culturii şi vieţii intelectuale.

Având în vedere un astfel de „frate geamăn", în stare să-l înţeleagă, Ştefan Gheorghidiu scrie: „În baza unui principiu pe care prin analogie l-am putea numi al mentalităţilor comunicante se

stabileşte o adevărată nivelare între autori şi spectatori"; „sensibilitatea lor nu mai reacţiona, asemeni oarecum acelor organisme, care devin imune după ce au suferit odată, faţă de o boală molipsitoare"; „că marginile unui desen privit cu o lupă preamăritoare"; „să se umilească, aşa cum regele Spaniei spală în Joia mare, doisprezece cerşetori pe picioare"; „scena aceasta ar fi de neexprimat cu cifre, ca rezultatul dublării boabelor de grâu pentru fiecare pătrăţel al tablei de şah" etc.

În afară de el însuşi, Ştefan Gheorghidiu ar consimţi să se adreseze numai cititorului care, sigur, ştiind toate aceste lucruri îi poate da dreptate.

Fişă clarificatoare a unei experienţe importante de viaţă, textul romanului *Ultima noapte*… a fost redactat la persoana întâi şi fiindcă îşi propune să o poată părăsi fără dificultăţi, ori de câte ori va avea nevoie să formuleze consideraţii generale, „obiective". Tendinţa aceasta izvorăşte din însăşi natura naraţiunii, care speră să obţină o *elucidare* a întâmplărilor povestite, conducându-le către anumite concluzii în ordinea cunoaşterii.

De ce relatarea la persoana întâi îngăduie mai uşor aşa ceva, ne explică Gerard Genette. (*Frontieres du recit*, op. cit.). El introduce o distincţie între ceea ce se numeşte „discurs" şi „povestire". Ultima ar fi relatarea „pură", adică obiectivată complet, curăţită de orice referinţe la persoana celui care o face şi ar avea ca model „cronică". Benveniste o socoteşte modul de exprimare tipic al istoricului, şi o exemplifică printr-un text din Glotz (*Problèmes de lingvistique générale*, Gallimard, 1966).

„Discursul" ar fi, dimpotrivă, vorbire subiectivizată, marcată puternic astfel de folosirea persoanei întâi. Pe acesta din urmă, „povestirea" nu-l poate încorpora bine niciodată. Ori de câte ori „discursul" intervine într-însa provoacă o impresie de artificialitate, supără sentimentul autenticităţii, sunt tocmai cazurile când surprindem vocea autorului în naraţiunea auctorială.

În schimb, „discursul" poate încorpora fără nicio dificultate „povestirea", adică relatarea depersonalizată, alcătuită din enunţuri obiective. Aceasta, pentru că – spune Genette – „discursul nu are nicio puritate de apărat, căci el este universal, putând îngloba prin definiţie toate formele; povestirea, dimpotrivă, este un mod particular, *marcat*,

definită printr-un anumit număr de eliminări şi de condiţii restrictive (refuz al prezentului, al persoanei întâi etc.). Discursul poate „povesti" fără a înceta să fie discurs, povestirea nu poate deveni „discurs" şi totodată rămâne ea însăşi". (ibid.)

Forma pe care a ales-o Ştefan Gheorghidiu spre a-şi relata ce i s-a întâmplat şi a scoate, în chip firesc, acolo unde este cazul, reflecţii universal valabile, din examenul faptelor istorisite, se dovedeşte adecvată, precum vedem, pentru încă un motiv.

Totuşi – observă foarte judicios N. Manolescu – naraţiunea diferă aici simţitor de cea din în *căutarea timpului pierdut*, prin funcţionarea deosebită a „memoriei involuntare". Asociaţiile acesteia le declanşează, la Proust, senzaţiile (o savoare, gustul „madeleinei" muiate în ceai, un sunet, clichetul de linguriţă din biblioteca Ghermanţilor, o uşoară pierdere a echilibrului, poticneala lui Marcel, când străbate curtea locuinţei lor etc.). Ştefan Gheorghidiu plonjează mult mai puţin capricios în trecut; mişcările asociative ale memoriei sale se produc pe o bază *cazuistică*; personajul rămâne tot timpul filosof şi întrerupe firul povestirii, deschizând vaste paranteze, doar de dragul ideilor, întâia mare buclă se naşte în discuţia de la popotă pe tema justificării crimelor pasionale, altele au o origine pur speculativă (ce efect are luciditatea asupra sentimentelor? Cum pot crea imbecilii impresia inteligenţei? Care sunt adevăratele cauze de suferinţă ale hipersensibililor? etc.)

E adevărat că zonele obscure ale sufletului îi scapă astfel naratorului. Dar nici nu-l interesează, căci dispreţuieşte tot ce rămâne sub pragul conştiinţei. O şi spune deschis, atunci când refuză să acorde atenţie îngrijorării lui Nae Gheorghidiu, pe care-l absoarbe complet, la un moment dat, boala copilului său. („în afară de conştiinţă – notează naratorul – totul e bestialitate. Şi sunt nenumăraţi oameni, care în bucuriile, în tristeţile, în generozitatea, în dragostea, în indulgenţa lor, în gingăşia lor, sunt numai bestiali").

Diferenţa priveşte însă neproustianismul personajului şi nu al autorului, în *Patul lui Procust*, Camil Petrescu lasă amintirile să se lege mult mai capricios şi, deşi coincidenţele senzoriale lipsesc şi aici, rolul hazardului creşte considerabil, angajând memoria pe piste îndepărtate şi imprevizibile. Hora ideilor îşi potoleşte simţitor rotirea acaparantă; îndărătul ei ghicim şi o mişcare sufletească obscură (afecte, porniri

nemărturisite, reţineri inexplicabile, crispări, reflexe) dictând fluxul reminiscenţelor. Din principiu, însă, Camil Petrescu n-a fost dispus niciodată să acorde acestui curent subteran atâta libertate, încât să ameninţe coerenţa discursului, să-l împingă la dezarticularea sintactică a gândurilor nerostite.

Lui Joyce îi reproşa tocmai o astfel de toleranţă excesivă, învinuindu-l că îngăduie memoriei să se risipească în asociaţii fără niciun interes. „E (...) ceva din lipsă de semnificaţie a procedeului naturalist" – scria Camil Petrescu, greşind desigur, în ceea ce priveşte o capodoperă ca *Ulysse*, dar nu şi teoretic. Afectele, observă el judicios, călăuzesc memoria şi conferă fluxului amintirilor semnificaţie, acolo unde avem de a face cu o viaţă interioară autentică. (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, *Teze*, *şi antiteze*, op. cit.). Un sentiment aproape obsesiv îl stăpâneşte pe Gheorghidiu şi-i dirijează asociaţiile.

Ceea ce n-a înţeles Camil este că şi incoerenţele limbajului pot fi încărcate de semnificaţie, fiindcă aduc o foarte bogată informaţie asupra enunţătorului, lăsând să i se ghicească tocmai viaţa afectelor, adesea inconştientă. Pe asemenea ezitări, pauze, devieri, poticneli sau „greşuri" se bazează psihanaliza spre a scoate la iveală un conţinut *latent* al discursului, nedecelabil altfel.

Cu *Patul lui Procust*, romancierul a căutat (faptul sare în ochi) să găsească o soluţie narativă care să-i ofere posibilitatea de a expune nu numai interioritatea povestitorului ci şi cea a altor personaje, respectând, totuşi, principiul *autenticităţii*.

Nevoia a resimţit-o fără îndoială, dintr-un instinct scriitoricesc puternic. Naraţiunea la persoana întâi, e ameninţată de monotonie, riscă să-l plictisească pe cititor care, întâlnind într-o carte diverse figuri, are curiozitatea să cunoască şi ce gândesc ele. Probabil şi-a spus aici un cuvânt şi dramaturgul din Camil Petrescu, înclinat să acorde dreptul la autoexpunere oricui intră pe scenă.

Respectarea principiului autenticităţii reclama în acest caz două lucruri:

a) Fiecare erou care obţine dreptul să nareze în roman, trebuie să păstreze unicitatea perspectivei, adică să comunice doar conţinutul strict al conştiinţei sale, să producă un *discurs*.

b) E absolut necesar să existe o cale firească de asamblare a tuturor acestor relatări la persoana întâi cu povestitori diferiţi. Mai

mult, se impune ca ele să devină accesibile cititorului, iarăşi într-un chip explicabil, natural, fără nicio convenţie literară.

Ambelor probleme, „romanul în scrisori" le găsise o soluţie cu două secole înainte. Dezavantajele lui erau însă că obliga naraţiunea să intre mereu într-o formă prea rigidă, cea epistolară (o scrisoare nu poate depăşi normal o anumită lungime rezonabilă, fără a-şi pierde caracterul, presupune apoi un protocol inevitabil). Pe de altă parte, povestirea acţiunilor săvârşite de personaje nu are cum reieşi în chip firesc dintr-o strictă corespondenţă şi trebuie realizată prin nişte artificii narative, adesea perceptibile şi supărătoare.

În modelul genului, *Les Liaisons dangereuses*, vicontele de Valmont capătă pe parcursul aproape întregului roman sarcina să istorisească acţiunea cărţii. Abia în ultima parte, rolul său îl preia D-na de Volanges.

În sfârşit, factice până la un punct e şi explicaţia împrejurărilor care dau acces cititorului la lectura scrisorilor. Ele ajung să fie reunite toate în mâinile D-nei de Rosemonde, printr-o întorsătură abilă, dar nu puţin complicată, a intrigii, după ce fuseseră făcute publice parţial, spre a compromite pe autorii lor. Cineva străin şi necunoscut ajunge, fără să aflăm cum, în posesia depozitului epistolar, al cărui secret deţinătoarea lui (persoană de o moralitate exemplară) se angajase să-l păstreze. (De ce şi-a călcat cuvântul, iar nu ştim.)

„Redactorul" anonim publică scrisorile, motivându-şi într-o prefaţă gestul prin raţiuni morale: cititorul va învăţa astfel să se ferească de „legături primejdioase" cu persoane imorale. Un „avertisment" al „editorului" aduce însă o altă justificare tipăririi textului. suntem preveniţi să nu luăm cumva drept lucruri întâmplate aievea ceea ce vom citi, pentru că – ni se atrage atenţia ironic – nu e posibil ca inşi care au asemenea moravuri detestabile să mai existe în secolul nostru. Scrisorile ar fi, deci – după opinia „editorului" – o pură plăsmuire literară.

Cum putea evita un roman modern dezavantajele acestea? Camil Petrescu adaugă naraţiunii la persoana întâi, pe lângă forma scrisorilor şi o lungă confesiune care să le înglobeze, înlocuieşte şi procedeul convenţional, destinat *a* arăta cum a ajuns un asemenea text în posesia autorului (l-a găsit întâmplător sau i-a fost lăsat prin dispoziţii testamentare şi e publicat acum ca să repare o nedreptate etc.): Fred

Vasilescu şi-a redactat confesiunea la cererea scriitorului spre a-i furniza „material" în vederea eventualului roman care ar putea ieşi din faptele povestite. Autorul o alătură scrisorilor D-nei T. şi, adăugând nişte note copioase personale precum şi diverse piese documentare, alcătuieşte un *dosar de existenţe*.

Sugestia vine de la Gâde care mai făcuse cam aşa ceva cu *L'Affaire Radureau* (1930) şi *La Sequestree de Poitiers* (1930). Dar nu e exclus ca să fi plecat şi din romanul poliţist, unde astfel de tehnici narative fuseseră practicate, iar genul – aşa cum ştim – reţinuse atenţia lui Camil Petrescu, chiar dacă pentru a-şi atrage o condamnare definitivă (de altfel, numele lui Gâde apare asociat acestei literaturi).

Să vedem puţin cum îşi justifică *Patul lui Procust* existenţa, din punctul de vedere al unei naraţiuni perfect credibile, adică fidele principiului *autenticităţii*. Vom avea prilejul să constatăm cu acest prilej că lucrurile nu stau atât de simplu cum ne-am obişnuit să credem.

Romancierul o îndeamnă pe D-na T., o amică a lui, să „scrie" fiind convins că o femeie ca ea „are ceva de spus".

Să notăm primul amănunt important care a scăpat până acum comentatorilor: iniţiativa întâmpină, în ciuda stăruinţelor, un refuz net: „Eu n-am nimic de spus" îi răspunde autorului D-na T. Mai mult, hotărârea aceasta de a nu urma sfatul lui persistă şi după ce – aflăm – scrisorile, pe care le vom citi, văzuseră lumina tiparului şi recoltaseră elogii pentru calitatea lor literară. Autorul provoacă aici iarăşi o confuzie voită între ficţiune şi realitate, invocând un fapt petrecut cu adevărat. Camil Petrescu publicase scrisorile acestea, fără nicio specificare, ca şi cum ar fi aparţinut realmente unei misterioase T. (*În loc de ora ceaiului*. *Cetatea literară*, nr. 1, 3 şi 4, 1924).

La apariţia primelor pagini, E. Lovinescu va saluta în aceeaşi revistă (*Cetatea literară*) „miracolul pururi impresionant al ecloziunii talentului". Intervenţia lui emoţionată se încheia astfel: „Omagiul meu, doamnă, nu se îndreaptă deci spre scriitoarea pe ale cărei posibilităţi nu le cunosc, ci spre acest moment unic şi precis al trecerii unui talent prin dreptul meridianului vieţii. Prezenţa lui îmi pare incontestabilă, dar linia dezvoltării lui zace în umbra viitorului şi în disciplina muncii dumitale. Iată pentru ce în aceste rânduri, pe lângă un salut, aş dori să citeşti şi o obligaţie". (*Cetatea literară*, nr. 2, 1925).

Cert este, însă, că – aşa cum ne asigură romancierul – D-na T. nu s-a lăsat convinsă: „Nici chiar brutalitatea cu care eu mai târziu am publicat, cu mici modificări – fără ştirea şi învoirea ei, într-o revistă puţin răspândită, scrisorile acestea, care altfel aveau o destinaţie strict personală, şi le primisem cu câteva luni înainte, nici bună înţelegere pe care le-au arătat-o câţiva critici, n-au înduplecat-o. Oroarea ei de exhibiţionism, fie şi psihologic, fusese mai tare".

Cum ajunge atunci D-na T. să fie implicată în roman, vorbind la persoana întâi?

Scrisorile pe care le citim aparţin unei corespondenţe între semnatara lor şi autor. Ni se sugerează că au fost extrase dintr-un schimb epistolar mai întins, nerezumat doar la misivele reproduse. Prima menţionează o alta anterioară, nedată publicităţii (…" dar, şi în scrisoarea trecută, ca şi acum aproape…").

Din paginile ultimelor trei, autorul află *de* dragostea torturantă a D-nei T. pentru un bărbat nenumit. Intrigat, caută să descopere cine este enigmaticul * * * şi reuşeşte: „Cu scuză vagă a unui interes scriitoricesc – ne spune – nu m-am lăsat până când, nu numai că l-am cunoscut chiar personal, ba încă, după cum se va vedea curând, am devenit şi prieteni".

Ca şi în cazul D-nei T., autorul caută a-l determina pe Fred Vasilescu să „scrie". Motivul?…" fiindcă (…) din ceea ce ştiam despre viaţa lui, despre legăturile lui, despre ceea ce făcea din el un adevărat exponent al societăţii româneşti de azi, mi se părea că ar da la iveală lucruri de un interes documentar puţin obişnuit…"

Stăruie şi-i repetă argumentele furnizate D-nei T. şi menite a combate prejudecata absenţei „talentului".

Întâmpină însă iar un refuz categoric. („I s-a părut atât de absurdă propunerea mea (…) că nici n-a vrut să stea măcar de vorbă").

Abia o întâmplare ulterioară (Emilia trece pe stradă prin faţa Cercului Militar) îl face să-şi schimbe atitudinea. Brusc, ţine a-i istorisi autorului o poveste cu această femeie, fostă stagiară a Teatrului Naţional, „un adevărat subiect de roman".

Să reţinem acum al doilea amănunt, nebăgat de obicei nici el în seamă: autorul recurge la un truc. Declară că poate ar fi ispitit dânsul să scrie acel roman, dacă e atât de interesant. Nu vrea să asculte însă povestea, ci o reclamă aşternută pe hârtie, deoarece doar aşa i-ar folosi

într-adevăr. Uzează, cum vedem, de o dublă minciună: întâi, pentru că declară a avea o intenţie inexistentă („spunând asta minţeam, căci nu mă gândeam chiar să scriu un roman”), în al doilea rând, fiindcă vrea să afle, nu povestea cu Emilia, ci aceea dintre Fred şi D-na T. Curiozitatea pentru obiectul dragostei nefericite a corespondentei sale îl adusese pe autor în preajma aviatorului („bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăşi – cu Emilia n.n. – alunecuşurile din condei, digresiile”) … Autorul speră să obţină, printre rânduri, informaţii asupra omului care izbutise să inspire o iubire atât de devorantă unei femei ca D-na T. De aceea îl sfătuieşte pe Fred (pretextând necesităţile travaliului scriitoricesc) să nu se ţină strict de povestea propriu-zisă. („îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material cât mai mult, chiar când ţi-ar pare încărcat şi de prisos, fii prolix, cât mai prolix”).

Fred nu aduce istorisirea într-o săptămână, aşa cum făgăduise. Carneţele care o cuprind îi sosesc autorului abia peste o lună. Explicaţia e că Fred descoperă o nebănuită plăcere de a scrie, într-o paranteză, pe care o deschide la un moment dat al naraţiunii, se adresează direct autorului, mărturisindu-i: „… văd că iau lucrurile în serios… Ştii că a început să-mi placă să scriu?… Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticei, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac şi când vorbesc, dar altfel nu e greu.

Vreau acum să ştii totul. Povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simţi altfel, apar acum luminate de alt înţeles, care le face şi mai vii, pentru că ştii ce s-a întâmplat în urmă”.

Revelaţia lui Fred este de a-şi putea mărturisi pe o cale ocolită, conform, firii sale, o lungă suferinţă amoroasă proprie, istorisind jalnica iubire a lui Ladima.

Scrisul devine şi un prilej neprevăzut de reflecţie pentru cineva care, ducând ca el o viaţă activă, nu prea stă să o supună examenului conştiinţei. Constată faptul, mirat: „E foarte ciudat cât mă ajută scrisul să gândesc. Spun lămurit; să gândesc. Până aştern o frază pe hârtie. alta se formează de la sine, în minte, adâncind-o pe cea dintâi. Când sunt în faţa cuiva, nici nu pot să gândesc ca lumea, întocmai ca în liceu, când ştiam lecţia foarte bine, dar dacă mă scotea la tablă, din cauză că eram în faţa tuturor, din pricina profesorului, nu mă puteam concentra şi, deci, nu puteam să gândesc”.

Pentru Fred, scrisul se vădeşte a fi un act de interiorizare, prin excelenţă: „Căci, declară el, e îngrozitor să gândeşti în faţa tuturor”.

În ultimă instanţă, avem aici de a face cu o calmare a suferinţei, prin destăinuire. Fred găseşte, în sfârşit, prilejul să vorbească de „secretul” său, păstrat atâta vreme – şi se uşurează astfel, îi mărturiseşte la telefon autorului că simte o adevărată voluptate să redacteze povestea pe care ţinuse să o comunice şi altcuiva. A descoperit „posibilitatea de eliberare prin scris”… Autorul e convins de aceasta şi dă o explicaţie psihanalitică faptului: „Refulând ani de zile un mister, ca pe un germen distructiv, în adâncul organic, închis cu taina lui, în el însuşi, ca şi când ar fi fost încarcerat cu un dement, expresia devenită posibilă capătă pentru el sensul unei evadări”. Iar Fred îl confirmă: „O durere povestită e o durere, nu diminuată, dar armonioasă, aşa ca un soi de operaţie pentru care eşti pregătit cu cocaină. Bucuria scrisului e mai tare ca heroina însăşi”. Povestirea devine *confesiune*.

Să notăm acum un al treilea amănunt: trimiţându-i autorului paginile pe care le-a scris, Fred doreşte să stea de vorbă cu el cât mai urgent, după ce le va fi citit. Stabileşte locul şi ora întâlnirii, dar suferă chiar între timp accidentul mortal de avion. Discuţia nu va mai avea loc niciodată.

Totul ne face să credem că ea urma să ne aducă un supliment capital de informaţie, suprimat prin capriciul hazardului.

Autorul încredinţează apoi D-nei T. confesiunea lui Fred, dându-i posibilitatea să afle cât a fost de iubită, fără să bănuiască. O convorbire a ei cu autorul, proiectată pe a doua zi după citirea caietelor, în lectura cărora eroina aşteaptă nerăbdătoare să se cufunde, nu ştim dacă a mai avut loc, întrucât naraţiunea ia sfârşit aici. Încă o dată, un prilej de lămurire a lucrurilor, capital iarăşi ca importanţă, dispare. Trebuie să ne mulţumim numai cu ceea ce ne spune „dosarul de existenţe”.

Recapitularea amănunţită a împrejurărilor în care el a luat naştere n-a fost inutilă, pentru că permite câteva observaţii demne de interes.

1°. „Autorul” (şi îl vom scrie de acum mereu aşa) devine unul dintre personajele romanului.

Aceasta, remarcă Tzvetan Todorov (*Littérature et signification*, *Communications* 8, op. cit.), i se întâmplă şi „redactorului” *Legăturilor*

primejdioase. Dar acolo, el deține, practic, un rol cu totul secundar, aproape insignifiant. N-a cunoscut direct pe niciuna dintre persoanele de care vine vorba în notele explicative. Dă asupra lor doar nişte informaţii foarte succinte, câte socoteşte el că ar fi neapărat necesare bunei înţelegeri a textului scrisorilor (fără să ne spună însă cum a aflat faptele relatate) şi emite câteodată (rareori) aprecieri morale asupra comportării protagoniştilor.

„Autorul" din *Patul lui Procust* pune dânsul singur în mişcare întreaga maşinărie care duce la alcătuirea „dosarului de existenţe". Pentru a obține piesele lui principale foloseşte diverse stratageme, are o contribuţie activă, substanţială. Extrage scrisorile D-nei T. dintr-o corespondenţă privată, alegându-le pe acelea care conţin un „secret". Desfăşoară apoi o operaţie detectivistă spre a afla cine e misteriosul XXX şi manevrează astfel lucrurile încât ajunge să-i câştige amiciţia. Profitând de ea, recurge] a un „truc", menit să-l tragă de limbă pe diplomatul aviator în privinţa D-nei T. în sfârşit, după ce acesta piere îi dă D-nei T. confesiunea lui, înregistrând efectul unui asemenea gest.

Fără intervenţiile „autorului" alcătuirea „dosarului de existenţe" n-ar fi fost niciodată posibilă. Să nu uităm că, pe lângă numeroasele note şi piese documentare adăugate, lui îi datorăm „al doilea epilog", în absenţa căruia povestea amorului D-nei T. rămânea neîncheiată, deoarece Fred istorisise până la capăt numai iubirea nenorocitului Ladima.

Dobândind statutul unui veritabil personaj literar, „autorul" îşi poate permite să circule printre eroii romanului, netezând nicăieri senzaţia de autenticitate a relaţiilor sale cu ei.

2°. Să observăm însă că nu le acordă prea multă consideraţie nici măcar acelora la adresa cărora are cuvinte bune.

D-nei T. îi face publice nişte scrisori cu un caracter foarte intim, ne în cunoştinţând-o şi necerându-i voie, procedeu calificat chiar de către el drept „brutal". Termenul e eufemistic, fiind vorba de o adevărată „măgărie", întrucât, după cum ştim, eroină a refuzat categoric să colaboreze la alcătuirea „dosarului de existenţe", avem tot dreptul să considerăm paginile ei drept extorcate.

Pe Fred, „autorul-personaj" – iarăşi am constatat – îl minte în privinţa scopului pentru oare-i cere să scrie ceea ce voise să povestească prin viu grai. E incorect cu el şi când vine vorba de Emilia,

declarând că nu o cunoaşte, deşi o ştia foarte bine; procedează astfel ca să afle o „taină", care altminteri altfel ar.fi rămas poate, nedivulgată – cum singur ne mărturiseşte.

Faţă de Ladima, de asemeni, are o comportare neloială. Nu-i spune ce ştie despre Emilia, când acesta vrea să afle dacă, la „ceaiul" unde o întâlnise autorul, participase şi un tânăr inginer Traian Justiniu. Fără ezitare, întocmitorul „dosarului de existenţe" intră imediat în „cumplita coaliţie care se formează spontan împotriva bărbaţilor înşelaţi". O face „din „laşitate", dorinţa de a-şi simplifica existenţa, teama de a nu părea „poltron", o „vagă milă, dispreţuitoare".

Lipsa de consideraţie a „autorului" la adresa personajelor e *ambiguuă*.

În universul lor, căruia îi aparţine şi el, întreţine relaţii amicale cu D-na T., Freci sau Ladima, le apreciază delicateţea sufletească, cel puţin aşa ne asigură mereu. Totuşi, constatăm că îşi ia libertatea să-i trateze fără nicio prevenire.

Cum se explică această?

„Autorul-personaj" are, sub raport naratologic, o situaţie echivocă din care nu poate ieşi. Pe de o parte, pătrunde ca participant activ în universul cărţii, unde e prietenul autentic al protagoniştilor ei. Pentru dânşii trebuie să fie insul înţelegător, atent, care ştie să le câştige încrederea, cu un cuvânt, confesorul ideal. Pe de altă parte, el rămâne autorul efectiv al cărţii. Ca şi în precedentul roman, confuzia aceasta, destinată a întări senzaţia autenticităţii, *e* întreţinută voit. („Aş fi fost bucuros să apară în *Act Veneţian* – ne spune, la un moment dat, despre D-na T. Ladima îi cere să admită că Emilia să o dubleze pe Maria Filotti în *Suflete tari*. Altundeva, „autorul" notează despre Fred: „Era fiul acelui mare industriaş pe care l-am numit convenţional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*, Tănase Lumânăraru". Toate trei referinţele ne trimit nemijlocit la Camil Petrescu). „Autorul" nu încetează astfel să fie totodată şi *romancierul*, iar acesta îşi *poate permite orice cu personajele sale*. Ciudata lui purtare, în dublă ipostază, pe care o adoptă, devine o metaforă asupra „literaturii" ca atare.

În rolul depersonaj, „autorul" se poartă „sociabil", conform regulilor vieţii. Chiar dacă nu pune mare preţ pe inşii cu care are de-a face, obţine confidenţele lor, câştigându-le încrederea, fie şi recurgând

la salvatoarele „minciuni convenţionale”.

Demersurile lui se situează necontenit la nivelul faptelor petrecute cu adevărat, fără nicio intervenţie de ordinul „ficţiunii literare”. Rezultatul lor e un „dosar de existenţe”.

În rolul de „romancier”, autorul plăsmuieşte totul. De teama ca să nu uităm cumva aceasta, introduce şi o menţiune cam bizară pentru un scriitor care a rupt atâtea lănci împotriva „literaturizării”: „E de prisos să mai atragem luarea aminte că tot romanul acesta e ficţiune pură. Chiar dacă unele întâmplări aici anonime sunt născute prin sugestie, dintr-altele care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă toate numele autentice, citate negru pe alb, fie al autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest „dosar de existenţe”, se înţelege de la sine, este închipuit tot, şi numai unele necesităţi de convenţional, pe care le impune tiparul, ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înşele”.

Cochetărie? Joacă? Prudenţă? Mai degrabă răbufnirea unui orgoliu scriitoricesc prea mult reprimat, teama că nu cumva facultatea creatoare a „autorului” să fie ignorată şi să se ia drept reală rezumarea lui doar la alcătuirea „dosarului de existenţe”. Fred, D-na T., Ladima, Emilia, Nae Gheorghidiu sunt simple „personaje literare”, au ieşit toţi din capul romancierului, sunt plăsmuirile minţii sale.

În ipostaza aceasta din urmă, „autorul” redevine demiurg. Tratarea personajelor fără prea multe menajamente rămâne apanajul lui, al celui care fabrică şi strică, după cum are chef, astfel de produse imaginare. E un Privilegiu al său imprescriptibil şi nu se gândeşte să-l cedeze nimănui.

Demersurile „autorului”, în ipostaza scriitorului Camil Petrescu, au drept rezultat, nu un „dosar de existenţe”, ci un „roman”.

3°. Merită mai mult interes şi alt aspect neglijat adeseori când se vorbeşte de *Patul lui Procust*: corespund comportările personajelor reprezentării pe care o are „autorul” despre ele şi ne-o comunică în notele sale? De cele mai multe ori da, cu mici abateri, bineînţeles, câte sunt necesare, ca să intrige şi să întreţină curiozitatea noastră pentru desfăşurarea naraţiunii. (O femeie fină, ca d-na T., e evitată de omul pe care-l iubeşte, vulgara Emilia inspiră un amor disperat, bărbatul cu succese erotice răsunătoare, elegantul şi sportivul Fred, suferă din motive sentimentale, Lacrima, poetul aspiraţiei către absolut, adoră o

semiprostituată).

Dar există şi o direcţie în care personajele infirmă categoric spusele „autorului" despre ele. E aceea a *discreţiei*.

D-na T., afirmă „autorul", are oroare de exhibiţionism; pentru aceasta – să ne amintim – nu se putea imagina urcând vreodată pe scenă sau încredinţându-şi gândurile tiparului. Dar, examinând conţinutul scrisorilor ei, ajungem la o concluzie exact contrară. Într-o corespondenţă amicală curentă (căci a refuzat să urmeze sfatul de a „scrie") D-na T. destăinuie „autorului" cum s-a dat din milă unui om pentru care simţea o adevărată repulsie fizică şi istoriseşte scena intimităţii acesteia erotice penibile, cu o amănunţime greu explicabilă altfel decât prin impudoare.

Şi la mare, nu prin discreţia comportărilor probabil, face întreaga staţiune Movila să afle că e moartă-îndrăgostită de Fred Vasilescu. Ce exemplu mai frapant de afişaj sentimental ar putea exista?

Şi Fred, care ne e prezentat drept un model de „loialitate şi delicateţe", nu excelează nici el prin discreţie, fiindcă se cufundă în lectura unei corespondenţe intime, străine, cu o mare voluptate. Subtilizează apoi scrisorile lui Ladima către Emilia şi le reproduce textual în confesiunea trimisă „autorului". (Să notăm că acesta din urină, colaborator la *Veacul*, îl cunoştea bine pe poetul

200

sinucis, făceau amândoi parte din comitetul S.S.R. şi se întâlneau ades).

Ladima ispăşeşte, la rândul său, păcatul grav de a-şi fi împărtăşit *în scris* sentimentele, unei femei ordinare ca Emilia. N-a avut destulă pudoare care să-l ferească de a deveni, postum, obiectul ruşinoasei exhibiţii din dormitorul ei. „Aici – cum spune Fred – vii, dar după ce termini, pui o monedă sub scrumieră, pe noptieră, şi pleci, cu grijă să nu laşi nimic compromiţător la faţa locului".

În legătură cu Emilia, cuvântul „discreţie" nu are sens. Iar cât de bine ştie să păstreze secretele cuiva „autorul" am avut prilejul să vedem, când a publicat într-o revistă scrisorile intime ale D-nei T., fără măcar să o prevină.

Ciudatul exhibiţionism al personajelor, necorespunzător cu felul lor de a fi, aşa cum ne-a fost descris, corespunde însă statutului lor

literar. Ca să treacă din „dosarul de existenţe” într-un „roman” trebuie să accepte a impudoare fundamentală, a noului lor univers. Căci – sugerează Camil Petrescu – *„literatura” e o enormă indiscreţie*.

4°. Cine narează însă în *Patul lui Procust*?

Practic, Fred. care se angajează să-i istorisească în scris „autorului” un „adevărat subiect de roman”. Acesta din urmă începe doar povestea naşterii „dosarului de existenţe” şi o reia, abia la sfârşit, după moartea aviatorului.

Ingeniozitatea scriitorului este de a fi aranjat ca un „roman în scrisori” (istoria amorului dintre D-na T. şi Fred Vasilescu) să încorporeze un altul (povestea dragostei lui Ladima pentru Emilia). Naraţiunea prin „încastrare” (*enchissement*, după Todorov) permite aici o sporire considerabilă a ceea ce tot el numeşte „sensul” mesajului epistolar.

Scrisorile lui Ladima sunt citite în pat de către Fred. Emilia le parcurge simultan, privind peste umărul partenerului ei paginile şi dând diverse lămuriri asupra lor. Procedeu eminamente teatral, s-a remarcat cu justeţe. Dar să nu uităm că Fred Vasilescu adaugă, referitor la scrisorile citite, un comentariu personal *nerostit*, atunci când relatează ulterior scena.

Toate acestea creează din punct de vedere naratologic o situaţie specială, inexistentă în *Les Liaisons dangereuses*.

Primul lucru afectat de ea este *forma exterioară* a „enunţurilor” care se constituie prin scrisorile lui Ladima. Aspectul unui mesaj, sub raport pur material, intervine foarte puţin în romanul lui Laclos. Todorov citează doar un exemplu (şi acela, să o recunoaştem, cam banal), faimoasa scrisoare din Dijon, pătată de lacrimi. (XXXVI).

Asemenea indici materiali, câteodată mai grăitori decât cuprinsul mesajului, dobândesc o bogăţie şi o concreteţe extraordinară în *Patul lui Procust*, pentru că Fred are posibilitatea să spună şi *cum arată* misivele pe care confesiunea să le reproduce.

Dă astfel informaţii asupra grafiei lor, în general: „Scrisul ştiut… Mare, aplecat spre dreapta, cu literele subţiate puţin ca să încapă mai multe… Literele mări sunt făcute din linii trase lung, dar fără colaci. Cozile termină mereu spre dreapta, apăsat, de parcă fiecare rând ar sfârşi într-o parafă” – şi descrie apoi hârtia, cerneala folosită sau alte particularităţi ale fiecărei scrisori: „Un bilet scurt cu creionul”; „pe o

hârtie de un mov aproape alb tot cu cerneală violetă”; „acum, patru pagini fără titlu”; „încă una pe hârtie luată de la tutungerie”; „cu un scris mai nervos, mai grăbit şi mult mai oblic”; „pe hârtie, de caiet” („e hârtie de la rol” – zice Emilia); „cu scrisul mai aplecat şi mai halucinat ca oricând”.

Aspectul material luat de scrisori ne dă relaţii asupra procesului *enunţării*. El apare evocat, iarăşi, mult mai amănunţit şi sugestiv, decât în Les *Liaisons dangereuses*, graţie discuţiilor din pat, unde sunt reconstituite veritabile momente ale redactării scrisorilor, nu odată tragico-groteşti, cum e acela când Ladima expediază pachetul cu combinezonul şi jartierele uitate de Emilia în dormitorul lui Zăgănescu.

Interesante devin şi anumite conotaţii aparte, pe care le capătă corespondenţa amoroasă a poetului. Acestea se ivesc – după Todorov – „ori de câte ori un obiect este însărcinat cu o funcţie, alta decât funcţia sa iniţială”.

<Notă>

— A vicontelui de Valmont către D-na de Tourvel.

</Notă>

Prima conotaţie, cea mai izbitoare şi neaşteptată, a scrisorilor lui Ladima, este de a servi Emiliei să-şi sporească atracţia asupra eventualilor ei parteneri erotici. Când Freci dă semne de dezinteres sexual, dânsa îl invită să le citească, pentru a se convinge că a fost unul „săracul” care a iubit-o „îngrozitor”. Din instinct feminin, scontează pe facultatea scrisorilor de a trezi o gelozie masculină elementară, prin caracterul lor „pasionant” – şi nu greşeşte. De aceea le ţine la îndemână, în sertarul noptierei, lângă pat. Pachetul gros e legat în cruce cu o panglică roz. „Deasupra avea pusă sistematic o fotografie, ca vin indiciu despre conţinut, cum se pune la pachetele ” de pesmeţi pe deasupra, imprimatul reclamă”.

Fred n-are nicio îndoială asupra uzului dat acum scrisorilor în profesiunea ele semiprostituată a deţinătoarei lor, E motivul pentru care hotărăşte să le fure. „Înţeleg intens, ca un şurub răsucit în gândul meu – îşi spune – că va trebui, cu orice preţ, să iau aceste scrisori, *care nu trebuie să mai slujească pentru nimeni în viitor drept afrodiziac*” (s. n.)

O conotaţie asemănătoare există şi în *Les Liaisons dangereuses*. Valmont scrie D-nei de Tourvel din patul unei prostituate, aşternând

hârtia chiar pe pântecele acesteia, îi face cunoscut apoi faptul D-nei de Merteuil, spre a-i da prilejui să savureze cruzimea gestului. Todorov ne atrage atenţia că e vorba aici de o. conotaţie cu un sens particular, nesocial; numai cele două personaje îl pot percepe şi gustă, fiindcă sunt nişte „sceleraţi", cum îi califică „redactorul".

În *Patul lui Procust*, funcţia de „afrodiziac" a scrisorilor a ajuns o practică profesională. Generalizarea co-notaţiei marchează degradarea survenită în societatea ultimului roman faţă de cea pe care o evocă primul.

Corespondenţa descoperită de Fred la Emilia cuprinde – să observăm – numai scrisorile lui Ladima. Unde sunt celelalte cu care ele se încrucişau?

Despre câteva vine vorba, una e chiar relatată de Emilia, dar sub forma lor materială, lipsesc şi nu le cunoaştem conţinutul.

Putem să ne dăm seama însă foarte uşor că, aproape întotdeauna, ele sunt destinate comunicării anumitor lucruri şi mai ales solicitării de servicii. Emilia are nevoie de o intervenţie ca să fie angajată, doreşte să meargă la un bal şi să obţină invitaţia respectivă, îi trebuie neapărat nişte bani, speră să aibă o „presă bună" şi contează pe Ladima etc.

De cele mai multe ori, pur şi simplu, *nu scrie*.

Ca urmare, o bună parte a acestei corespondenţe are un singur sens. Mai exact, Ladima scrie pentru că se bucură mult prea puţin de prezenţa Emiliei. Trece mereu pe la ea, nu o găseşte, o aşteaptă fără succes, joacă tabinet cu Valeria, pleacă dezamăgit.

Scrisorile lui se referă mereu la întâlniri sperate şi nerealizate, contacte personale ratate, suferinţe cauzate de absenţe: „Scumpa mea. De o săptămână nu putem sta ca lumea de vorbă… în fiecare zi te-am aşteptat… Noroc că sora ta e atât de bună… îi sunt nesfârşit recunoscător…"

„Dragă Emy. Speram să te mai găsesc acasă… Vin direct de la teatru. Am stat până la 21/2. Valeria îmi spune că eşti invitată la masă la Enescu de către un unchiu' al tău…"

„Emy. Te-am aşteptat până la 12-/2. Îmi tot ziceam că vii şi aşa a trecut de miezul nopţii… Valeria spune că ai fost să repeţi la o camaradă acasă, şi bănuieşte că întârziind şi prinsă de ploaie, ai rămas să dormi acolo…"

„Scumpă Emy. Trebuie să-ţi scriu căci am impresia că e singurul mijloc în care mai pot comunica de o săptămână încoace cu tine. Nu mai pricep nimic. M-am întâlnit prin faţa teatrului cu Gina şi n-a fost chip să scot o vorbă de la ea… Ce sunt ascunzişurile astea?… Până şi Valeria a început să aibă de câte ori o văd un aer încurcat… Repetiţii şi iar repetiţii, deşi am impresia că nu joci decât prea rar pentru atâtea repetiţii… Emilia, mai fi puţin şi-a mea…”

„Emy. Ce-a mai fost ieri? Ştiam că nu ai decât în actul trei şi am venit să te iau… M-am jenat să intru în cabina voastră… îmi închipuiam că se îmbracă feţele şi ţi-am trimis vorbă…

Mi-ai spus să te aştept şi pe urmă n-ai venit…”

„E peste puterile mele… Trebuie să-ţi scriu… Trebuie să-ţi vorbesc… Până mâine seară trebuie să se întâmple ceva pentru că mi se rup zăvoarele minţii. De trei luni îndur o suferinţă care întrece puterea ele rezistenţă a nervilor mei, depăşeşte tot ce e capacitate şi îndurare şi răbdare…

Ce] puţin înainte te puteam aştepta… Sufeream atâta. Azi până şi aşteptarea aceea, când de trei luni nu mai am dreptul acesta, mi se pare un paradis pierdut. Redă-mi-l”.

„După teatru te-am aşteptat în berărie la Elveţia, să te văd ieşind aşa cum ne fusese vorba… Un ceas am stat – până pe la 1/*2* – aproape lipit de geam.

Viscolul încetase şi se vedea foarte bine… Ţi-aş fi recunoscut imediat mantoul… Aş fi fost atât de fericit, Emy, să bem împreună un pahar de vin ca să sărbătorim seara asta atât de aşteptată… Atât de greu pregătită… Surâdeam singur în gând, la nădejdea asta…”

Monologuri şi nu dialoguri, scrisorile lui Ladima îşi pierd funcţia de *relaţie* spre a deveni *substitute ale unei activităţi amoroase reale*. („Mi-e silă de tot şi sunt obosit… E ceva sfârşit în mine, Emy. Vreau să stau puţin lângă tine. Câteva cuvinte ale tale ar fi ca un balsam”).

Zvetan Todorov distingea în societatea *Legăturilor primejdioase* o valoare atribuită scrisorii pe scara *intimităţii*, superioară absenţei complete a contactului (tăcere), dar inferioară posibilităţii de comunicare prin viu grai (convorbire), în cazul lui Ladima, ordinea aceasta se schimbă oarecum. Scrisorile sale către Emilia capătă o conotaţie cu dublu semn. Într-un sens, ele reprezintă o intimitate maximă, sunt adresate persoanei, socotite de semnatarul lor fiinţa cea

mai apropiată lui („singura femeie (...) care găseşte din când în când câteva clipe pentru un nefericit ca mine". „Emy, nu-ţi închipui ce cald mi se pare cuvântul acesta şi înflorit numai când îl pronunţ: logodnica mea...").

Dar în alt sens, intimitatea nu există de fapt. Ea rămâne de cele mai multe ori – aşa cum. am văzut – doar o iluzie pe care Ladima şi-o întreţine prin perseverenţă, acolo unde frecventele absenţe ale Emiliei, minciunile grosolane şi umilitoare invocate drept scuză lor, au anulat-o. Mai mult, pe scara imaginată de Todorov se situează sub punctul zero, în planul valorilor negative. E o pseudointimitate care maschează, sub o formă imposibil de controlat pentru un om ca Ladima, desconsiderarea totală. Are o conotaţie socială de *paria* şi Fred Vasilescu o înregistrează exact, atunci când observă: „Cotidianul Emiliei nu, era cum s-ar părea sufrageria cu Valeria, unde ea cobora oarecum ca o prinţesă, ci patul ei plin de atâtea mistere, după amiezile şi serile cu supeuri, o lume cu care el (Ladima, n.n.) nu avea mai mult contact decât are călătorul de pe scara vagonului de clasa a treia cu vagonul, restaurant, sclipitor de lumină şi tacâmuri, în cuprinsul de lemn lăcuit al căruia evoluează (deşi doar la al şaptelea vagon) o lume absolut inaccesibilă, mai distanţată decât toate distanţele de parcurs în clasa treia, în cuprinsul întregii ţări".

În sfârşit, o conotaţie aparte dobândeşte *autenticitatea*, după Todorov, adică facultatea scrisorilor de a certifica un lucru.

Ladima realizează limpede această la sfârşit, când rupe cu Emilia. De aceea reclamă restituirea integrală a scrisorilor pe care i le-a adresat. Ele constituie dovadă incontestabilă că a iubit o femeie de speţa Emiliei. „Mi-e silă de mine însumi, Nicolae, îi spune lui Cibănoiu, mi-e silă de parcă am păduchi în suflet".

Anularea unei asemenea dovezi ruşinoase nu o poate înfăptui decât tot o scrisoare de dragoste, dar adresată altei femei, superioare, D-nei T.

Ca fila aceasta de hârtie să aibă o credibilitate deplină i se cere a fi întărită printr-un act suprem. E nevoie, aşadar, să cuprindă ultimele rânduri ale semnatarului ei, să fie o scrisoare de *sinucigaş*.

Conotaţia *autenticităţii* suferă aici o distorsiune tragică, proprie condiţiei umane, impuse poetului damnat de societatea pe care o evocă romanul.

Să observăm că, pentru Ladima, actul *scrisului* înseamnă totul, până şi într-o astfel de împrejurare. Ultimele lui rânduri sunt pură „literatură" că poeziile sale barbiene. El n-a iubit-o pe D-na T., mărturisirea din scrisoarea finală e o minciună, sentimentele invocate sunt născocite, textul a fost fabricat spre a *părea* adevărat.

Descoperim din nou într-un roman al „autenticităţii 4 şi tocmai acolo unde apare problema certificării ei o mistificare, destinată însă a fi supremul omagiu adus „literaturii". Cu o singură pagină, ea poate da credibilitate completă *ficţiunii* şi anula tot ce a fost viaţă trăită, întreaga zvârcolire dureroasă din scrisorile lui Ladima către Emilia.

5°. În sfârşit, iarăşi în privinţa *autenticităţii*, ar mai fi de făcut şi următoarea observaţie: Camil Petrescu declara că nu poate vorbi „onest" decât la persoana întâi. Prin urmare, a compus *Patul lui Procust* astfel încât nimeni să nu relateze acolo decât „ceea ce vede, ceea ce aude, ceea ce înregistrează simţurile sale, ceea ce gândeşte el". Totuşi mărturiile fiecărui personaj le-a scris în realitate romancierul însuşi. Camil Petrescu continuă să vorbească la persoana întâi firește, dar devenind pe rând D-na T „Fred Vasilescu, Ladima şi „autorul", ba – dacă ţinem seama şi de fragmentele reproduse din discursul lui Nae Gheorghidiu, ţinut în Cameră, şi nu uităm nici biletul devotatului Ciobănoiu – şi aceştia doi. Cum mai respectă atunci romancierul principiul de a expune doar conţinutul strict al conştiinţei sale?

George Călinescu susţine că eroii lui Camil Petrescu par a purta, sub diferite veşminte, „capul multiplicat" al scriitorului. Dar, pentru A. Lovinescu – am văzut – D-na T. avea o individualitate indubitabilă, iar Ladima crede în „poezia pură", pe care adversarul neîmpăcat al „calofiliei" n-a ostenit să o combată mereu. Inexperienţa amoroasă a personajului era găsită incredibilă de Mihail Sebastián, bun amic cuCamil Petrescu. „Secretul" lui Fred i-a intrigat pe aproape toţi criticii. Trebuie deci să admitem că, orice ar spune G. Călinescu, personajele menţionate au fiecare o identitate, „trăiesc", merit pe care li l-a recunoscut un romancier sensibil mai ales la puterea ele „creaţie", ca Liviu Rebreanu.

Întrebarea noastră revine atunci: cum se împacă aceasta cu grijă lui Camil Petrescu că romanul său să nu încalce principiul autenticităţii?

Singurul răspuns acceptabil e că autorul şi-a descoperit eroii tot

într-însul. Altfel zis, în Camil Petrescu au existat mereu un Fred Vasilescu, o doamnă T. şi un Ladima. Nu e greu de demonstrat aceasta. Pe Camil Petrescu l-au pasionat cursele de cai, îl interesa fotbalul şi a scos două reviste sportive. Scriitorului îi plăcea să fie bine îmbrăcat şi să aibă în anturajul său, oriunde se găsea – ca Fred – femei frumoase. Pe de altă parte, a nutrit aspiraţia către absolut a lui Ladima şi s-a simţit tot timpul osândit la o existenţă de proletar intelectual. A practicat ca gazetar donchişotismul eroului său, cu o similitudine a atitudinilor mergând până acolo încât să-i poată atribui fără nicio modificare acestuia articolele pe care le-a publicat el în *Omul liber*. Datorită unei adevărate identităţi sufleteşti nu s-a sfiit să-şi însuşească poeziile lui, care au apărut semnate de Camil Petrescu. Cât priveşte pe D-na T., ea împărtăşeşte gustul scriitorului pentru mobila „funcţională", are ca dânsul o fineţe sufletească înnăscută.

Georges Cattaui (*Marcel Proust*, *Classiques du XXe siècle*, Editions Universitaires, 1958), spune despre Proust că acesta se autodescrie în personajele sale. În Swann, îşi recunoaşte snobismul şi gelozia bolnăvicioasă. Baronul Charlus întruchipează estetismul, sentimentalitatea şi înclinaţiile vinovate ale scriitorului. Mătuşa Leonie, eredităţile sale ipohondrice, Bloch, tarele mici burgheze şi ambiţiile veleitare, Saint-Loup, dispoziţia către amiciţii absolute şi neputinţa păstrării lor din pricina unui egotism funciar.

La fel procedează şi Camil Petrescu, diseminându-se în eroii lui şi descriindu-se pe sine, prin ei – e drept – fără atâta curaj autocritic ca Proust.

Romancierul îşi relevă astfel un vădit talent actoricesc, arătând cât de bine poate intra în pielea altuia. Constatarea ne trimite însă iar la antipodul *autenticităţii*, fiindcă ce artă e mai „neadevărată" şi rezidă tocmai din puterea de *simulare*?

6°. Câteva cuvinte şi despre „secretul" lui Fred:

S-a glosat îndelung pe această temă, fără să se bage de seamă că însuşi deţinătorul tainei o divulgă la un moment dat.

Ce îl face pe Fred să fugă de D-na T? Pur şi simplu un copleşitor sentiment de jenă. Eroul a descoperit că are de-a face cu o fiinţă superioară, dar abia după ce a tratat-o ca pe o femeie oarecare. Ideea că ar putea repeta fără să vrea greşeala îl sperie. O spune» singur foarte limpede: „Am uneori ameţeala ca şi când aş fi trecut pe lângă un

pericol, la gândul că am avut curajul să fiu inconştient de natural lângă o asemenea femeie. (Căci e probabil că mai ales la început, până i-am descoperit cu uimire sensibilitatea – eu o credeam o vânzătoare de magazin banală – am fost cu ea aproape inconştient".)

Nimic nu poate fi mai paralizant în dragoste decât să te temi de purtarea ta naturală. E exact ceea ce-l opreşte pe Fred să-şi manifeste autenticele porniri faţă de D-na T. El îşi reprezintă clar „imprudenţa de a apărea gol lângă o privire atât de neliniştită şi iscoditoare cu senzaţii repulsive ca a femeii acesteia".

Şi adaugă: „Sincer compătimeam şi dispreţuiam pe bărbaţii cari s-ar fi aventurat inconştienţi în intimitatea acestei femei, ca pe acei gafeuri care într-o casă mare nu şi-ar fi dat seama unde sunt, şi ar fi fost ca la ei acasă (cu libertăţi comode sub privirile imperceptibil consternate ale celorlalţi musafiri)".

Inferioritatea inhibitorie, resimţită de Fred în faţa D-nei T., constituie reversul superiorităţii fatale şi derizorii a lui Ladima asupra Emiliei. Ambii eroi trebuie să sufere o mutilare ca să corespundă partenerei lor. Aşa se explică şi titlul romanului: dragostea e *Patul lui Procust* şi, pe el, protagoniştii sunt supuşi miticei torturi, întinşi sau scurtaţi, după măsura fatalului teren al iubirii.

De unde s-a născut, atunci, impresia că există un „secret" al lui Fred? Din sugestia şi a altor motive care l-ar fi putut determina să fugă de D-na T. Ea însăşi îi declară „autorului", în discuţia lor finală: „M-a chinuit uneori până şi bănuiala stupidă, răscolitoare, că într-un accident de automobil sau avion, vreo rană i-a interzis pentru totdeauna să mai poată fi bărbat".

La rândul său, „autorul" se întreabă dacă, întrucât există „un acord aproape unanim asupra relativităţii spaţiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare ai cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut". Şi conchide: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

Ca să creeze un mister, Camil Petrecu a împrumutat aici tehnica romanului poliţist, oricât de dur îl tratase sub raport teoretic, şi a introdus înadins nişte piste false, pe care să se rătăcească cititorul.

D-na T. e prima în măsură să ştie că Pred nu are beteşugul lui Octave de Malivert, aşa cum credea Mihail Sebastián. E exclus şi să fi

păţit ulterior o asemenea nenorocire, câtă vreme tot ea se plânge că „apare cu femei care joacă rolul de soţie, de la masa luată în restaurant până la camera de dormit”.

Nici „autorul” nu se poartă „fair” când vorbeşte de persistenţa tainei lui Fred, după ce i-a citit confesiunea şi, deci, o aflase. Un roman compus astfel îl pune pe cititor într-o situaţie paradoxală: cum el ia cunoştinţă de tot ce se întâmplă numai prin relatări la persoana întâi, are mereu o viziune „avec” (conform clasificării lui Jean Pouil-lon), adică poate afla doar atât cât istoriseşte fiecare personaj. Dar e evident că toate ştiu mai mult decât spun. (D-na T., de pildă, nu suflă niciun cuvânt în legătură cu motivele divorţului ei, deşi le cunoaşte sigur foarte bine). Cititorul ştie, prin urmare mai puţin decât fiecare dintre personaje. (C<P).

Situaţia aceasta îi uşurează romancierului întreţinerea aşa-zisului „secret” al lui Freci.

Pe de altă parte însă, cititorul are acces la toate relatările. Află astfel lucruri pe care personajele nu le cunosc. Citind confesiunea lui Fred n-are nicio îndoială, ştie perfect, ce crede D-na T. despre el, fiindcă a parcurs înainte scrisorile acesteia către „autor”. E informat asupra tuturor lucrurilor ignorate de Ladima privitor la Emilia, atunci când află cuprinsul scrisorilor poetului sinucis din dragoste. Dacă ţinem seama de aceasta, cititorul ştie tot timpul mai mult decât fiecare personaj în parte (C>P). Formula romanului se dovedeşte paradoxală, căci, după Pouillon, ar trebui scrisă: C<P, inecuaţie imposibilă.

În plus – am văzut – Fred îşi dezvăluie singur secretul. Dar tocmai o explicaţie bătătoare la ochi nu e observată într-un roman de infinite subtilităţi intelectuale, aşa cum numirile scrise cu litere foarte mari – atrăgea atenţia Lacan – se disting cel mai greu pe o hartă.

<Titlu> STILUL MATEIN

Lucrul cel mai greu într-un demers critic, care să reuşească a reconstitui „ex ungue leonem” – aşa cum are ambiţie stilistică modernă – este începutul: „Fiindcă primul pas, de care vor depinde toţi ceilalţi – o spune Leo Spitzer însuşi – nu poate fi prevăzut; trebuie întotdeauna să fi fost deja făcut. E conştiinţa că te-a izbit un detaliu şi că acest detaliu întreţine un raport fundamental cu opera; că, aşadar, ai făcut o „observaţie” oare este punctul de plecare al unei teorii; sau că ai fost împins să-ţi pui o întrebare care cere un răspuns”. (*Lingvistics and*

Literary History, Princeton, 1948)

Trebuie să survină acel faimos „declic", semnalul secret al intrării în comunicaţie cu natura intimă a operei şi el nu se produce automat.

Chiar şi Spitzer, după toată experienţa câştigată, era nevoit adeseori – o mărturiseşte singur – să înceapă „de la zero", asemeni unui student din anul întâi, zăbovind pe câte o pagină multă vreme, fără ca „efectul magic" să aibă loc.

„Singurul mijloc pentru a ieşi din această sterilitate este – recomandă el – să citeşti, şi să reciteşti, cu obstinaţie şi încredere, căutând să te laşi impregnat complet de atmosfera operei. Şi deodată un cuvânt, un vers răsar şi sesizezi că de acum încolo s-a stabilit o relaţie între tine şi poem. Începând de aici – am observat întotdeauna – (…) „delic"-ul se produce curând" (ibid.).

În cazul lui Mateiu Caragiale însă, e posibil ca, printr-o întâmplare fericită, să găsim punctul de pornire nimerit chiar din capul locului. Aceasta, pentru că cineva, înzestrat cu o sensibilitate stilistică puţin comună, a citit şi răscitit opera autorului, s-a impregnat complet de atmosfera ei şi ne trimite la particularităţile pe care le căutăm, într-o manieră foarte sugestivă. Mă gândesc la „protocolul" scris de Ion Barbu pentru un club Mateiu Caragiale. Poezia a fost parcă redactată înadins spre a ne uşura munca.

Aici, cel mai împătimit dintre „materni" enumera, cu puterea lui de esenţializare fără pereche însuşirile principale prin care arta patronului unui asemenea cerc select se singularizează în literatura noastră.

Evitând pastişa, poetul împrumută, totuşi, pe alocuri, inflexiunile scrisului celebrat, sub efectul natural, pur şi simplu, al marei admiraţii, îşi ia, astfel drept prim vers chiar o sintagmă din *Craii de Curtea-Veche*: „Vis al galeşei Floride şi-al ostroavelor Antile", şi-l mai citează apoi încă o dată pe Mateiu cu o formulă caracteristică, privitoare la Paşadia: „Mult poesc cioplirea unei rare şi pierdute dălţi". E o folosire curioasă a cuvântului pus între ghilimele şi ea merită a ne reţine atenţia.

Mateiu Caragiale o utilizează destul de frecvent, constituie un *tic* al său şi Ion Barbu i l-a surprins foarte bine: „ajuns la adânci bătrâneţi, *mult bogat şi singur*, acesta…"; „închis şi rece, el rămâne nepătruns, dar

netăgăduit în întreaga sa fiinţă, ceva vechi şi *mult nobil* îşi tânguie sfârşitul…”; „Pieri apoi, ca peste puţin să se întoarcă, cu nădragii în vine şi cu cămaşa afară, abătut, *mult trist*…”; (copacilor bătrâni, n.n.) „le datoresc inspiraţii *mult nobile şi grave*”.

Formula frapează fiindcă e o „abatere” de la limbajul obişnuit, exact din acelea pe care le caută Spitzer. Senzaţia de nefiresc o provoacă utilizarea lui „mult” ca adverb înaintea unui adjectiv şi, mai ales, acolo unde ultimul vizează stări psihice (trist, grav, nobil, singur).

Dicţionarul explicativ al limbii române arată că avem de-a face în asemenea cazuri cu un superlativ, dar învechit şi *regional*. Abaterea mateină creează o impresie de vetusteţe, pe care paginile scriitorului o dau şi prin alte mijloace verbale. Alexandru George alcătuieşte o listă foarte grăitoare în această privinţă: „În loc de răscoala din nouă sute şapte: *zurbaua* din nouă sute şapte, sau în loc de străzile periferice: *uliţele de pe la margine*. Scrisul lui Aubrey de Vere devine *scriptura*; explicaţia: *tălmăcirea*; prezentările de rigoare: înfăţişările *de rigoare*; dezagregarea: *dezalcătuirea*; înţeles: însemn; steagul cu armele familiei Pantazi: *praporele*; perspectiva unei vieţi bogate: *vedenia unei vieţi bogate*; şampania se servi: *şampania se sluji*; grădinile suspendate: *grădinile atlernate*; secolul al şaisprezecelea: *sută*. *a şaisprezecea*; anul de doliu: *anul cernit*”. (*Senine şi repere*? *C*.R., 1971).

Tot el, căruia îi datorăm atâtea contribuţii la o mai bună cunoaştere a lui Mateiu Caragiale, socoteşte că astfel de întorsături curioase ale vorbirii trădează un procedau stilistic: „utilizarea decalcului lingvistic, expresia curentă, alcătuită din termeni consacraţi sau chiar neologici, fiind transpusă în echivalenţe neobişnuite sau arhaice”. Aşa, de pildă, în loc de alter-ego, Mateiu spune *alt eu însumi*.

Reproducând o frază „sucită în stil cronicăresc” a comisarului Teodor din *Sub pecetea tainei*, „câteva persoane (…) o putuseră la sosire zări”, şi atrăgându-ne atenţia că Paşadia zice „spijă” şi nu „bronz”, Alexandru George scrie: „Vorbirea acestor oameni pare „tradusă”.

Are grijă să pună cuvântul între ghilimele, acordându-i sensul pe care-l ilustrează exemplele citate, dar se potriveşte şi la propriu.

Astfel, acel „mult”, reţinut de Ion Barbu transpune mai degrabă pe galicul „moult” decât o formă învechită şi regională românească a superlativului. Cuvântul a dispărut din franceza vorbită încă de prin secolul al XVI-lea, e un arhaism la Montaigne, dar a fost folosit ulterior

în mod frecvent aproape totdeauna când vreun scriitor a vrut să pastişeze limba autorilor vechi.

În corespondenţa juvenilă cu N.A. Boicescu, o obsesie a lui Mateiu e „filonul". Prin acesta vrea să înţeleagă resursele care-i pot permite o viaţă comodă şi luxoasă, obţinută fără muncă, ajungând să fie pur şi simplu întreţinut de o femeie bogată. „Un hotel fin, cal arab, electricitate, auto-uri, valeţi stilaţi, Hortense şi Ionica, Marquisette, asta ne trebuie nouă. Filonul, filonul unde e! Eu cred că se va ivi"; „E un tip care are un filon sigur şi acesta îl ajută să se menţină"; Tu tot n-ai de ce să te plângi, dacă n-ai găsit filonul, ai o consolare dulce într-un amor; „mă gândeam ce filon, ce truc voi putea găsi, ca să te rejoignez la Paris, şi să putem iar lucra în partidă dublă"; „Cum însă nu e un amor, niciun filon, peu în importe"; „Îţi urez, dragă amice, un filon somptuos"; „îmi pare foarte bine că te lansezi în lume, e un mijloc subtil să faci relaţii cu tipi fini şi cu dame plăcute – nu se ştie de unde poate ieşi filonul"; „Dragă amice, îţi scriu à bâtons rompus, sunt complet fascinat de ideea filonului. Acum ori niciodată. E ceva favorabil în atmosferă"…)… Un filon abundent, iată tot visul").

Mateiu întrebuinţează cuvântul cu sensul familiar din franţuzeşte: „moyen, occasion de a enrichir ou d'ameliorer son existence: *Trouver le filon*. *Un bon filon* (Littre) neuzitat în limba română. Expresia e construită printr-o traducere bătătoare la ochi.

Scrisorile conţin nenumărate franţuzisme adoptate *tel quel*, declinate şi conjugate ca şi cum ar fi cuvinte româneşti curente („ai rigolat", „toisez pe toţi belferii", „aş vrea să grillez o cocotă blondă"; „ce fac cu mignona mea", e în mare deche", „sunt à bout, trebuie să pelotez o bonă", „s-a uitat cu un aer provocator şi goguenard", „nu poţi s-o enlevezi", „n-am flambat încă o aşa afacere", „are să se effaroucheze"…ar convola cu mine", „nu sunt greu de evincat", „nu trebuie să te encrapulezi prea tare", „l-am touchat", „volens-nolens şi con energia o enfilezi" ş.a.m.d.). Dar, în afara lor dăm şi peste expresii traduse moţ! moţ, chiar cu riscul de a fi înţelese anapoda: „ii-are să te poată ea face să cânţi" (*elle ne pourra pas te faire chanter*, adică să te şantajeze), „fă muzeele" (frecventează muzeele), „rulam fraze fine" (*je roulais des fines phrases*, repetam fraze, etc.).

În ultimă instanţă, nu fabricarea printr-o traducere din altă limbă e aspectul cel mai interesant al unor asemenea „abateri" de la

vorbirea obişnuită. Ele presupun nişte urechi prevenite asupra înţelesului special care li se acordă de către un anume cerc. Faptul acesta e foarte transparent în corespondenţa lui Mateiu Caragiale cu N.A. Boicescu. O serie de cuvinte, repetate adesea aici, trădează un cod intim, conform căruia sunt folosite. Astfel, pe lângă filon, cei doi amici acordă substantivului *pontagiu*, în ciuda terminaţiei cu sonoritate descalificantă (papugiu, mahalagiu, sacagiu, bragagiu) o accepţie admirativii. După ei, denumeşte pe cineva priceput să se descurce oricând şi să realizeze idealul lor de căpătuire uşoară şi rapidă. Cuvântul a fost construit probabil din *a ponta* (cu sensul de a adulmeca vânatul) şi înseamnă a lua urma *filonului*. Mateiu îi caracterizează astfel pe cei care au cum spune *francezul* de *la veine*.

Lui Boicescu îi transmite îndemnul: „Fii pontagiu. Găseşte pe cineva pe care să-l tapezi. Sus lancea. Bovimonte! Noroc!" Hortense P. (o damă fină) se distinge şi prin faptul că umblă cu un *chauffeur pontagiu*. Tot Boicescu primeşte elogii pentru felul cum a ştiut să scoată avantaje pecuniare dintr-o relaţie sentimentală: „Până acum (…) *ai fost un pontagiu*; aventura cu contesa N. de Boicesty a fost fină, mai ales că finanţele erau ele partea contesei".

În altă misivă, termenul apare însoţit de o echivalenţă explicativă: „*Sunt nişte pontagii*, des mecs qui se foutent des naifs". Vlădoianu, deşi are „multe momente de criză", e şi el un *pontagiu*, „rulează, rulează, se poate să găsească un filon mare – un filon subţire are deja". „Contele (Fernand de Montesquieu) e un om foarte guguenard şi *e cel mai mare pontagiu*".

Dacă în vorbirea curentă, de „ponturi" se ocupă borfaşii, aici dimpotrivă, ele devin ţinta unor inşi care caută accesul către o lume a luxului şi plăcerilor rafinate. Ei trebuie să fie înzestraţi cu o gamă largă de calităţi mondene. „Henri Coandă, care *e un mare pontagiu f* aleargă în curse de automobile, de cai (mi-a spus c-a câştigat 75.000 mărci), şi-a spart toţi dinţii căzând după cal sau din auto, a inventat o maşină de zburat şi. face sculptură, pictură, tenis, sport, etc., etc."

În chip similar, termenul de *huligan* devine un titlu onorific. Cum cuvântul în accepţia comună desemnează pe cineva care dispreţuieşte regulile de convieţuire socială, comportamentul lui dobândeşte, pentru Mateiu şi amicii săi, aureola nonconformismului, traiului „au bon plaisir". (… leş gentilhommes de la maison du Roy", „se luptau în

Flandra, beau, mâncau, spuneau o mie de minciuni la damele galante, făceau un tur la Bastilia, pierdeau şi furau la cărţi (ca Gramont)".

Contele de Montesquiou nu e numai „cel mai mare pontagiu" dar şi „un mare huligan"; „toţi vreau să-l înşele, şi el îi înşală pe toţi. Eu îl studiez ca pe un om remarcabil de la care poţi învăţa multă fineţe".

Altui personaj i se face elogiul cu acelaşi termen, care presupune o stofă de aventurier exemplară: „Nu ştiu dacă tu ai idee de ce mare *huligan* a fost Luca Sturdza? La 16 ani a plecat din Braşov cu un popă beţiv şi în loc să ajungă la Liège, a ajuns la Triest. Chef mare, beţie şi frăţie. Au luat vaporul. Chef mare, iubire. Ajunge la Veneţia, chef mare. Gondola! Gondola!"

Titlul de *huligan* îl merită şi Radu Rosetti, care *3* reuşit să realizeze un mariaj glorios şi umblă acum „bras dessus-bras dessous cu prinţul Barbu-Braghină-conserve" („c'est vin coup de genie – comentează Mateiu – six millons à ce qu-il pârâit). Hortense B. „zboară în fina sa trăsura electrică", „înconjurată de nişte *huligani*".

Când vrea să arate că ştie şi el să ţină pasul cu asemenea persoane, care trăiesc „ca nişte adevăraţi feudali, în dispreţul moralei şnapanilor", Mateiu îşi acordă singur, foarte mândru, acelaşi titlu: „Berlinul e mare şi eu sunt *huligan* şi mai mare".

Un înţeles absolut diferit de cel propriu capătă, în corespondenţa lui Mateiu Caragiale cu N.A. Boicescu, termenul., bogumil" sau „bugomil". Nu se mai referă la practică ereziei de inspiraţie maniheistă, apărută prin secolul al XII-lea, în Bulgaria. A devenit un calificativ şi e aplicat inşilor demni de cel mai crunt dispreţ pentru originea lor joasă, vrea să însemne *mitocan*: „Trimit pe cineva la Creţeanu să întrebe (dacă a murit Gheorghe Băleanu, băiatul lui Make, n.n.), *bugomilul* de fecior răspunde că nu"; „mânca într-un colţ cu tipul ei, un *bogumil*"; escrocul de tenor, care a pus mâna pe miss Cock-shell, o bogată americană, „e un bogumil urât şi aproape diform"; existau câteva „ponturi" în Bucureşti, Jeanne Ghermani, Jeanne Ştirbey şi „poate nişte evreice sau nemţoaice necunoscute" – „toate au fost luate de nişte bogumili, Jakovake, R. Rosetti, Răducanu etc.

Dispreţul cuprins în cuvânt vizează alteori nu originea socială vilă, ci pur şi simplu neghiobia, firea greoaie: Frate cu o Mavrocordat, „die Ftristin Olga", „un *bugomil* îşi face stadiul la jandarmi".

După ce reţine o serie de asemenea abateri verbale

semnificative, Spitzer caută numitorul lor comun, adică o rădăcină *psihologică* a trăsăturilor de stil caracteristice, pe care le-a surprins. E respectivul *etymon spiritual*, analog celui lingvistic într-o familie de cuvinte. Aici e vorba de a descoperi legătura între modificările pe care, impunându-le vorbirii, o anume dispoziţie sufletească a unui autor, ea se relevă a fi cheia personalităţii lui artistice.

Ne conduc abaterile semnalate până aici de noi către aşa ceva la Mateiu Caragiale?

Fără îndoială, căci a da cuvintelor alt sens decât cel uzual, folosindu-le conform înţelesului care li se acordă într-un grup închis, constituie o practică a *argoului*.

Ea se bazează pe două principii, al *codificării* şi *derivaţiei sinonimice*. Primul cifrează vorbirea prin introducerea unei litere suplimentare în cuvânt sau înzestrarea lui cu anumite prefixe şi sufixe speciale. Al doilea dezvoltă o sinonimie stabilită, iarăşi în mod convenţional, prin analogie sau metaforizare. Pungă fiind asimilată viei, ca să luăm un exemplu, şterpelitorul ei va deveni un „vendengeur", conform vestitului argou „des coquillards", printre care s-a numărat şi François Villon.

Ambele principii urmăresc să folosească vorbirea curentă, dar să o transforme astfel încât să nu mai fie inteligibilă decât unei *confrerii* iniţiate în manipulaţiile exercitate asupra limbii. Mateiu şi amicii săi aplică acest mecanism al argoului, spre a-şi construi un idiom cu sensuri perceptibile exact doar cercului lor, unde *filon*, *pontagiu huligan*, *bogumil*, etc., înseamnă ceva diferit de ce crede lumea, iar milionar se pronunţă *milioaner*, după cum abundent, *abundant* şi francez, *franţez*.

Modificările aduse graiului comun reflectă o dorinţă puternică de deosebire prin orice mijloace. Tinerii aceştia, în compania cărora se complăcea viitorul scriitor, au ambiţia să fie nişte „dandys" sau „lions" cum le spune Balzac. Mateiu aminteşte în repetate rânduri de ţinuta vestimentară, destinată să facă impresie, „mănuşi gris-clair", ghete „cu capace" sau „ghetre albe", „complet violet", cravată „mauve", „vieux-rose ca un lampion". Invocă o apartenenţă princiară, imaginară precum, ştim, şi o acordă generos şi corespondentului său („numai doi am rămas 1 şi 1, cel mai pur sânge bizantino-slavo-latino-scit", „noi, die letzte Bassaraba, ultimii mari, ultimii başi-boieri a Valachiei!"). Modelul

lor este Barry Lindon sau Boni de Castellane.

În definirea *dandysmului*, Barbey d'Aurevilly (*Memo-randa* 1867) punea accentul pe facultatea de a se distinge a celor care îl practică. Este o putere de a institui un aristocratism prin nişte însuşiri proprii doar anumitor inşi. „Ce qui fait le Dandy, c'est – l'independence. Au-trement il y aurait une legislation du Dandysme et il n'y en *a* pas. S'il y en avait, on serait Dandy en observat la loi. Serait Dandy qui voudrait (...) Malheureusemeiit pour les petits jeunes gens, îl n'en est pas tout! fait ainsi"... *

Barbey acordă rolul hotărâtor în practicarea dandysmului unor daruri naturale: „tout cela est domine par la fantaisie, et la fantaisie-n est permise cu'à ceux a qui elle sied, et qui la consacrent, en l'exercant. Tout Dandy est un *oseur*, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrete à temps et qui trouve entre l'originalite et l'excentricite, le farneux point d'intersection de Pascal"**

Aşa şi în limbaj: fantezia permite distanţarea de graiul comun, prin abateri îndrăzneţe (împrumuturi clin zonele delincventei şi libertinajului). Tactul împiedică „verdeaţa" expresiilor să cadă în trivialitate.

<Notă>

— Ceea ce-l face pe cineva Dandy este independenţa. Altfel ar exista o legislaţie a Dandysmului şi ea nu există. Dacă ar exista aşa ceva, ai deveni Dandy respectând legea. Ar fi Dandy oricine ar voi (...) Din nefericire pentru tinerii de rând, nu e peste tot aşa".

** „Toate astea sunt dominate de fantezie şi fantezia nu e îngăduită decât celui căruia ea îi stă bine şi care o consacră, exercitând-o. Orice Dandy este un îndrăzneţ, dar un îndrăzneţ care are tact, care se opreşte la timp şi care găseşte între originalitate şi excentricitate faianosul punct de intersectare al lui Pascal".

</Notă>

Ni se poate obiecta însă că e abuziv a extrapola observaţii dintr-o corespondenţă privată de tinereţe asupra operei literare a lui Mateiu, scrisă la maturitate, cu o complet altă ţinută. Totuşi, practic vorbind, naratorul rămâne acelaşi. Dandysmul – recunoaşte Al. George, chiar atunci când neagă că ar mai exista altundeva – e prezent în *Remember*, prin persoana eroului principal, („datina căreia Brummel i-a pus pecetea numelui său trăia în Aubrey de Vere în deplină strălucire" – ne

spune autorul însuşi). Barbu Cioculescu vede în multe pasaje din scrisori, nu fără dreptate, drumul ducând către *Craii de Curtea-Veche* (*Scrisori către N.A. Boicescu (1901 – 1935)*, în *Mateiu I. Caragiale – un personaj*. *Dosar al existenţei*. Muzeul Literaturii Române, Buc., 1979). Mateiu Caragiale nota în jurnalul său că un proiect nebulos al romanului l-a avut din 1910.

Revenind însă la „crai", vorbirea lor neobişnuită trădează o dorinţă analoagă de a se distinge. Indiferent dacă sunt sau nu „dandys", Paşadia, Pantazi şi tânărul lor emul vor să pună o distanţă între ei şi vulg şi prin limbaj. De aceea folosesc un adverb adjectival cu rezonanţă de cronică galică seniorială şi spun „mult singur", „mult nobil" şi „mult trist". Dintr-o identică ambiţie evită termenii uzuali şi-i „traduc" prin arhaisme („sută a şaisprezecea", „alt eu însumi", „estimp" etc.; *Du cote des Gucrmantes* se folosea telefonul, dar era socotită o nedelicateţe pronunţarea acestui cuvânt; craii apelează frecvent la turcisme sau deformează sunetul anumitor vorbe, („fermec", „nedomerire", „bunăoară", „almintreli".)

Când îşi exprimă mirarea că Paşadia, „om de curte şi de carte", poate numi bronzul „spije". Al. George are în vedere un criteriu „realist" a cărui invocare o reproşa altor comentatori, ca fiind inadecvată operei lui Mateiu. Dar e tocmai de aşteptat din partea personajului (aşa cum a fost el conceput) o asemenea vorbire „sucită".

Naratorul insistă asupra distincţiei înnăscute a „crailor". Orice „îndrăznesc" ei să facă le stă bine – conform definiţiei lui Barbey; nimic nu-i poate coborî, nici chiar actele degradante: „Cum, nu ştiu – afirmă naratorul despre Paşadia – rar însă mi s-a întâmplat să văd jucător aşa frumos, crai aşa ahtiat, băutor aşa măreţ. Dar se putea oare spune că decăzuse? Nicidecum. De o sobră eleganţă, plină de demnitate în port şi vorbire, el rămăsese apusean şi om de lume până în vârful unghiilor".

Iar în altă parte revine aceeaşi precizare: „Se prăvălise în desfrâu adânc, până la fund, dar şi mă simt dator să o spun iarăşi, degradarea nu-l înfierase o singură clipă, căci dacă seara patriciul cobora în Suburra, el nu-şi schimba portul şi nici nu-şi lepăda însemnele, rămânând tot aşa măreţ în viţiu ca şi în virtute".

Pantazi îşi permite să vorbească şi ţigăneşte, fără a pierde ceva din fineţea firii sale. Şi în cazul lui, un detaliu vine să sublinieze o putere permanentă de distingere care merge până la articularea altfel

că restul lumii a cuvintelor: „A român nu semăna” – spune admiratorul său, dar demnă să ne reţină atenţia e mai ales explicarea faptului – „prea vorbea frumos românește, la fel că franţuzește, poate ceva mai cu greutate”. Transpare aici evidentă strădania de a manipula limba spre a realiza prin ea o izolare aristocratică.

Trebuie să observăm însă imediat încă ceva: nu nobleţea de neam, propriu-zisă, ţine să se distanţeze prin comportările „crailor”, ci o „stirpe” a celor care ştiu să-şi croiască prin însuşiri aparte, ei singuri, calea spre mărire şi să formeze o castă.

Dacă încercăm să vedem cu cine anume le plăcea „crailor” să hoinărească, în lungile lor visuri, pe la curţile princiare, de-a lungul secolului XVIII, „cel mai frumos dintre veacuri”, „veacul binecuvântat”, „veacul cel din urmă, al bunului plac şi al bunului gust”, vom avea o surpriză. Lista obţinută cuprinde nume ca: Theodor von Neuhof, Claude-Alexandre de Bonneval, Cantacuzen, Isabella Ta-rakhanova, Elizabeth Chudleigh, ducesă de Kingston, Charles ele Beaumont d’Eon, Ştefan Zanovici, Friedrich von der Trenck, conte de Saint-Germain, Giuseppe Bal-samo, conte de Cagliostro, Johann-Georg Schrepfner, Casanova.

Ca şi cel al lui Barry-Lindon, ele nu aparţin, niciunul, aristocraţiei autentice. Toate au fost purtate de nişte aventurieri, iar particula nobiliară şi-au adăugat-o numelui ei singuri sau au obţinut-o pe căi necurate.

De simpatia lui Mateiu se bucură nu atât coborâtorii dintr-o stirpe ilustră, cât cei în stare să instituie ei înşişi o tagmă aleasă, printr-o înzestrare ieşită din comun.

Ideea autorului asupra aristocratismului – are dreptate Ovidiu Cotruş – e înrudită cu cea a lui Gobineau şi priveşte mai exirând apartenenţa la „rasa cuceritorilor” decât rangul social propriu-zis. (*Opera lui Mateiu I. Caragiale*, *C*.R., Bucureşti, 1977). E vorba de inşi cu o altă natură umană, născuţi, să comande, întemeietori ai unor dinastii, chiar dacă au origini obscure. sunt „fiii de regi” ai lui Gobineau.

Mateiu înălţase în *Pajere o Laudă Cuceritorului*, celebrând prin acesta nu o figură seniorială, ci pe una din căpeteniile hoardelor năvălitoare: „O! tu, care-ai mânat barbare gloate, / Ca să sfărâmi împărăţii bătrâne / Şi-ai câştigat izbânzi nenumărate”…

La originea familiilor lui Pantazi şi Pasadia se află asemenea inşi

din „rasa cuceritorilor”. Strămoşii primului au fost „tâlhari de apă” în sută a şaisprezecea, adică piraţi (vânturau după pradă mările în lung şi-n larg; de la laffa la Baleare, de la Ragusa la Tripoli), eufemistic spus, vikingi; ochii albaştri şi părul ca focul, al lui Zuani cel roşu, întemeietorul neamului, trădând originea sa normandă.

Din inşi la fel de cutezători şi gata să calce oricând legile se trage şi al doilea „crai”. Străbunicul său fusese un ucigaş, fugit de prin părţile turceşti ca să se sustragă ispăşirii a doua crime pe care le făptuise. Veneticul acesta obţinuse în patul Domniţei Ralu topuzul armăşiei, nu fusese văzut răzând niciodată, şi pierise otrăvit, „zice-se chiar de ai săi”. Altul dintre Paşadeştii-Măgureni, ser-darul, dispăruse fără urmă, sub învinuirea „de tâlhărie la drumul mare şi de batere de bani calpi”.

Eroul însuşi îşi câştigase un renume de „jugănar cumplit” („ca dânsul nimeni nu ştiuse să aştepte şi să rabde, neclintit el pândise norocul la răspântie, îl *înşfăcase şi-l siluise*, ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit fără caznă şi zbucium” s. n.).

Argoul a fost iniţial un limbaj prin care indivizii certaţi cu legea căutau să-şi protejeze de urechile autorităţilor îndeletnicirile necurate. Nu de reprezentanţii forţei publice se feresc; „craii”. Rostul limbajului lor, inspirat de argou, e tot de a-i proteja, dar de inşii neînzestraţi cu însuşirile aparte pe care le reclamă o asemenea confrerie, rezervată doar unor „aleşi („mari huligani” şi „pontagii”).

Nevoia de a marca diferenţa între ei şi„Bogumili” trece înaintea grijii pentru păstrarea conspirativităţii actelor grupului. Numai câteva modificări au fost aduse vorbirii comune; ele sunt inimitabile însă de către cei nenăscuţi din „rasa cuceritorilor”.

Limbajul vag argotizat al „crailor” are drept scop să amintească tuturor că nu intră în confreria lor cine vrea şi încearcă să se conformeze anumitor reguli, ci exclusiv persoanele cu înzestrarea naturală corespunzătoare. Şi ea presupune – cum arată Barbey d’Aurevilly – în primul rând, o independenţă deosebită a spiritului. Cuvântul „crai”, prin accepţia lui echivocă, solicită din capul locului fantezia. Poate fi luat în patru sensuri. Unul ar fi nobiliar, sinonim cu împărat, rege sau domnitor. Altul evocă legenda sacră şi presupune, pe lângă rang, cunoştinţe astrologice şi oculte. Cei Trei Crai de la Răsărit sunt şi „magi”. Cuvântul poate însemna, apoi, bărbat uşuratic, care se ţine de chefuri şi aventuri amoroase. Aşa ar avea înţelesul de

„seducător”, în sfârşit, într-o a patra accepţie, mai accentuat peiorativă, „crai” vrea să spună: haimana, pungaş, derbedeu, desfrânat. Cu acest ultim sens, injurios, îl foloseşte colonelul Lăcusteanu, în amintirile sale, spre a desemna pleava uliţelor, golanii.

Când Pena Corcoduşa, beată, zbătându-se în mâinile vardiştilor, dă cu ochii de grupul celor trei petrecăreţi (Paşadia, Pantazi şi povestitorul), care tocmai părăseau locul uneia din reuniunile lor nocturne, le strigă: „Crailor, crai de Curtea-Veche”!”

„Ca această zicere uitată, demult scoasă clin întrebuinţare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atâta plăcere” – notează naratorul.

Şi Paşadia savurează formula: „E într-adevăr – zice el – o asociaţie de cuvinte din cele mai fericite; lasă pe jos – «Curtenii calului de spijă», cu aceeaşi însemnare din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecvestru, mistic”.

Episodul luminează foarte bine câteva lucruri deosebit de instructive pentru noi. Mai întâi, dispoziţia „crailor” de a se constitui într-o „confrerie”, dând relaţiilor dintre ei caracterul asociaţiilor secrete, selective. Pe Paşadia îl încântă îndeosebi numele cum nu se poate mai potrivit, găsit de Pena Corcoduşa pentru un asemenea „ordin” aristocratic clandestin, certat cu legile şi morală curentă. Vădeşte apoi tendinţa „crailor” de a folosi limba în spirit argotic. Valoarea denumirii rezidă în patina ei veche (era o „zicere” „uitată”, „demult scoasă clin întrebuinţare”, cu sens echivoc, în sfârşit, trădează şi un gust pentru pura incantaţie sonică a cuvintelor. (Aceasta îi luminează faţa estetului Pantazi care nu se mai satură a rosti asociaţia lor fericită).

Odată etynom-ul stilistic surprins, Spitzer efectuează un repetat du-te-vino, de la detaliu către întreg şi înapoi spre alte particularităţi ale scrisului unui autor, devenite astfel vizibile.

Este demersul tuturor disciplinelor umaniste, acel *Zirkel im Verstehen* diltheyan, cercul filologic descoperit de întemeietorul hermeneuticii moderne, teologicianul Schleiermaeher, după care: „. amân untul nu poate fi înţeles decât prin totalitate, şi orice explicaţie a amănuntului presupune comprehensiunea totalităţii”.

Operaţia constă în „a merge de la suprafaţă către „centrul vital intern” al operei de artă – spune Spitzer – observând întâi detaliile

suprafeţei vizibile a fiecărei opere în parte"; (şi „ideile expuse de autor nu sunt şi ele decât nişte trăsături superficiale ale operei"), „a căuta să le integrezi principiului creator care trebuie să fie existat în spiritul artistului; şi în sfârşit, a reveni la toate celelalte domenii ale observaţiei, pentru a vedea dacă „forma internă" pe care ani încercat să o construim dă relaţii asupra totalităţii. După trei sau patru din aceste plecări şi reveniri, cercetătorul va putea afla dacă a găsit centrul vital; soarele sistemului astronomic (va şti dacă s-a instalat definitiv în centru sau se găseşte într-o poziţie „excentrică" ori periferică)". (*Lingvistics and Literary History*, op. cit).

Demersul e, firește, intuitiv şi are ca premiză credinţa în existenţa coerenţei interioare a operei, caracterului ei de „cosmoid", ar spune Blaga („detaliile nu sunt agregatul întâmplător al unui material risipit, nestrăbătut de nicio lumină ordonatoare").

Spitzer admite şi o anume putere de divinaţie a criticului în descoperirea acestui post *nubilia Phoebus*, care poate să-i spună ca Dumnezeul lui Pascal: „nu mă căutai, dacă nu m-ai fi găsit dinainte" (ibid).

Punând în paranteză „inspiraţia" (chemată a orienta saltul de la detaliu la totalitate), să ne reamintim ultima noastră observaţie.

Reţinusem fascinaţia exercitată asupra „crailor" de valoarea pur sonică a cuvintelor, plăcerea cu care Pantazi repetă formula Penei Corcoduşa.

Şi altă dată, el acordase o importanţă extremă acestui lucru. Povestind, vrăjea, înainte de toate, printr-o veritabilă putere incantatorie a frazelor lui, construite după nişte legi tainice de splendide armonii auditive: „Vorbea măsurat şi rar – ni se spune – împrumutând spuselor cât de neînsemnate farmecul glasului său grav şi cald, pe care ştia să-l mlădieze şi să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măiestrie. Darul acesta l-a moştenit de la străbunica sa care, când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă".

Aceasta folosea vorbind greaca şi „o franţuzească veche de curte", dar când voia să amintească trecutul neamului, „o da pe româneşte". Atunci găsea „întovărăşiri sublime de cuvinte" şi ele îi luminau „mistic" povestirea.

Naratorul are urechea formată de acorduri melodioase răpitoare: „Am fost nebuni după muzică – spune el, evocându-şi

existenţa imaginară în compania iluştrilor săi amici prin „veacul voluptăţii” – ne-am războit pentru Rameau şi pentru Ghick (sic) şi asemenea celor trei Crai, ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart”.

O pronunţată frazare *muzicală* se lasă identificată uşor la Mateiu Caragiale.

O structură repetitivă ternară imprimă curgerii vorbirii un fel de *tact*. Astfel: „Paşadia ascundea o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă…”; „nicio încredere la el în virtute, în cinste, în bine”; „rar însă mi s-a întâmplat să văd jucător aşa frumos, crai aşa ahtiat, băutor aşa măreţ”; „pornită pe vrăjmăşie, pe vătămare, pe rău…”; „Şi în văzduhul fluid, nicio adiere, în frunzişuri niciun murmur, pe luciul apei niciun fior”.

Altă dată apar dublete de cuvinte grupate iarăşi, câte trei:

„Eram oaspeţii Măriilor, Sfinţiilor şi Luminăţiilor toate, ai Domnitorilor mari, de mijloc şi mărunţi, ai Prinţeselor stareţe, ai Prinţilor egumeni şi Prinţilor episcop!”; „atâta patimă înfiorată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire…”

Când acest tact pare să fie, pentru o clipă, tulburat, e restabilit îndată de alcătuirea ulterioară a frazei:

„Miezoasă şi cuprinzătoare, reţinută şi măiestrită, fără lăbărţări, razne şi prisosuri, ea învăluia în miraje puternice, uimea, răpea, fermeca”.

Câte un cuvânt e pur şi simplu adăugat ca să realizeze bătaia repetitivă în trei timpi a istorisirii: „Slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi”; „lume de tot soiul şi de toată teapă, lume multă, toată lumea”.

Înaintarea naraţiunii printr-o astfel de mişcare, în tactul a trei paşi repetaţi, sugerează legănarea valsului. Ca în sonata lui Vinteuil din Proust, există o faimoasă frază muzicală la Mateiu şi ea reapare pe parcursul povestirii: „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioşii şi dezamăgiri, rătăciri şi chinuri, remuşcări şi căinţe, cântarea înecată de dor se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, o prea târzie şi zadarnică chemare”.

<Notă>

— Tudor Vianu care a semnalat-o precizează că scriitorul „putea admira o întocmire perfectă de cuvinte, fără nicio consideraţie pentru

valorile afective topite în înţelesul lor". Şi ca ilustrare dă următoarea anecdotă istorisită de Ion Barbu în legătură cu Mateiu Caragiale: „Întâlnindu-l pe Calea Victoriei, el i-ar fi adresat întrebarea, de unde vine. Iar răspunsul lui Mateiu ar fi sunat astfel: „Vin de la Biblioteca Academiei Române, unde cer din când în când, vechiului meu prieten, domnul Obedenaru, cartea în care se găseşte cea mai frumoasă frază din literatura română. Este regula de trei compusă în manualul de aritmetică al lui… pe care-am învăţat-o altă dată. Amintirea splendorii ei îmi dă necontenit dorinţa să o recitesc". (*Studii şi portrete literare*, Ramuri, Craiova, 1938).

</Notă>

Naratorul precizează caracterul melodiei, care era una din slăbiciunile lui Pantazi: „un vals domol, voluptuos şi trist, aproape funebru". În legănarea lui „molatecă" – aflăm – „pâlpâia nostalgică şi sumbră fără sfârşit o patimă aşa sfâşietoare că însăşi plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferinţă".

Frază muzicală intervine întâia oară la începutul romanului, într-un moment când „craii" resimt trivialitatea realităţii înconjurătoare, mai apăsător ca oricând.

Timpul e infect, o vreme „de lacrimi". O umezeală deprimantă îmbibă întreaga atmosferă: „Deşi nu plouase, tot era ud; jgheaburile plângeau, ramurile copacilor desfrunziţi picurau, pe tulpini şi pe grilaje se prelingeau ca o sudoare rece, stropi groşi". „Vreme de beţie" – spune, pradă unei sumbre melancolii, Bacovia. „Asta e timpul care îndeamnă cel mai mult la băutură" – îi dă dreptate Mateiu.

Prin ceaţă, se zăresc abia prefiraţi, rari trecători. Mai toţi sunt „afumaţi". Un lungan iese dintr-o cârciumă şi cade grămadă în uliţă, rămânând acolo întins. Naratorul întoarce capul „dezgustat".

În sala birtului de pe Covaci, unde „craii" îşi aleseseră locul întâlnirii din acea seară, tocmai pornise să se înfierbânte „o petrecere negustorească grosolană"; prin contrast, eroii cinează într-o atmosferă funebră („masa noastră avea aerul unui ospăţ de înmormântare" – spune naratorul). Borşul cu smântână şi ardei verde e sorbit în tăcere. Nimeni nu ridică ochii din farfurie. Până şi Pirgu pare frământat de o „mâhnire neagră".

El rupe tăcerea care se lasă, după ce nostalgicul vals sfârşeşte, cu nişte glume macabre, descriind cum avea să-l conducă pe Paşadia la

locul de veci.

De data asta, bufoneriile lui nu reţin atenţia niciunuia dintre comeseni. Paşadia nu-l ascultă, gândindu-se aiurea. Pantazi îşi şterge ochii umezi. Naratorul nici nu-l mai bagă în seamă pe măscărici.

E punctul în care începe descrierea „crailor", opunând figurile lor fără pereche mediului ambiant sordid. Frază muzicală are rolul să opereze o alunecare lină, imperceptibilă, dinspre realitatea respingătoare către universul compensator al visării. Aceeaşi funcţie o capătă, când revine la sfârşitul cărţii.

Fraza e acum precedată de ştirea morţii lui Paşadia în împrejurări scabroase. Mângâindu-se cu gândul că eroul a fost astfel scutit de a trăi într-o epocă şi mai degradată, cea postbelică, povestitorul anunţă surpriza dezolantă pe care i-o rezerva ea: Pirgu multimilionar, prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Naţiunilor şi oferind colegilor săi străini o (somptuoasă şi sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal.

Provocatoarea morţii lui Paşadia, prin vampirism erotic, Raselica Nachmansohn, „mai frumoasă şi mai nepăsătoare ca oricând", înfăţişează clienţilor aceluiaşi birt pe noul ei logodnic, „un soi de brotac cu ochi boboşaţi, bondoc şi bont".

Valsul nostalgic, după care iarăşi Pantazi îşi şterge ochii umeziţi, îngăduie revenirea din universul oribil real în spaţiul imaginar, paradiziac şi exotic, înviat de istoriile voiajurilor sale. Are loc ultima dintre lungile plimbări ale celor doi amici, contemplarea transfigurării suferite de chipul Penei Corcoduşa, reîntors prin moarte la gingăşia lui iniţială, ceremonia despărţirii definitive din vagonul restaurant.

Hotarul care desparte existenţa trăită aievea de viaţa închipuită se şterge încă o dată. Naratorul însoţeşte la graniţă un gentleman, dar aşa cum arăta el, ras şi cu barbete, în ţinuta elegantă de călătorie, îi pare o figură străină. Pantazi, prietenul de când lumea, acel alter ego al său, nu mai există decât în amintire.

Muzicalizarea frazelor e chemată, la Mateiu Caragiale, să exercite o acţiune de estompare a contrastelor pronunţate din care e alcătuită lumea lui. Liniile crude ale vieţii reale, unde abjecţia triumfă, trasate apăsat, cu un dispreţ strivitor, se pierd undeva pe nesimţite, spre a urmări, diafanizate şi fascinate, „trâmbele de vedenii".

Asistăm la o pendulare neîncetată între lucrurile trăite şi cele visate. Suprimarea posibilităţii de a mai distinge natura lor diferită e rostul inflexiunii muzicale, învăluitoare, languroase, legănate, pe care o suferă frazele lui Mateiu Caragiale. Ea intervine şi în nuvela *Remember*, ori ele câte ori povestea ia o turnură fantastică. După trecerea femeii cu părul roşu, înainte ca să apară Sir Aubrey, speriat îngrozitor: „Era o noapte de catifea şi de plumb în care adierea molatecă *a* unui vânt fierbinte cerca în zadar să risipească pâcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurile şi grădinile posace tăceau ca amorţite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire".

Premonitoriu, după ce lordul nu se mai întoarce pe cheiul Spreei, aşa cum făgăduise: „Îmi reluai dar firul gândurilor sprijinit de parmalâc în coate, cu tâmplele în palme. Sub mine alergau solzii graşi ai apei leneşe, deasupra căreia se înfiripa străveziu un zăbranic de aburi. Canalul era sinistru! Ce deosebire! – ziua, priveliştea în partea locului e cum nu se poate mai blândă: ramurile copacilor de pe maluri, înfrăţite spre vârf, fac boltă deasupra canalului, în care îşi oglindesc frunzişul uşor şi neastâmpărat de un verde fraged. Aceasta e calea ce-o urmează trupurile celor înecaţi, în 1905, ţin minte, într-o dimineaţă poleită de april, apele purtau o mireasă albă. Se aude de almintreli la Berlin un cântec vesel: „Pluteşte un cadavru pe Landwehrkanal".

Că literatura lui Mateiu Caragiale îşi caută statutul de existenţă proprie într-o zonă a impreciziei, realitate-visare, autorul o mărturiseşte singur.

Nuvela *Remember* debutează cu o frază destinată a introduce din capul locului dubiul asupra caracterului întâmplărilor ce urmează a fi istorisite.

Au avut ele loc aievea ori se datoresc în realitate activităţii onirice? Naratorul însuşi nu mai ştie: „Sunt vise – spune el – ce parcă le-am trăit cândva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre care ne întrebăm dacă n-au fost vis".

O scrisoare, găsită printre hârtii vechi, cheamă amintirea faptelor şi constituie unica lor certitudine materială. Dar autorul o distruge la sfârşitul povestirii, tocmai pentru a instaura nesiguranţa definitivă: „Am nimicit singura dovadă că l-am cunoscut în fiinţă, am ars scrisoarea în a cărei pecete zâmbea sfinxul împresurat de zicerea: *Remember*. Remember? – da, fireşte că n-am să uit, dar cum anii

tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate şi închipuire, dacă soarta mă va *hărăzi cu* viaţă lungă, într-un târziu are să-mi pară poate că toată această întâmplare trăită a fost un vis sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult".

Era de observat încă ceva: de fiecare dată, alunecarea în visare se produce sub efectul magiei cuvântului.

Ascultându-l pe Pantazi, naratorul *e* absorbit în universul mirific al fastuoaselor peisaje, prin care demonul călătoriei i-a purtat eroului paşii:

„Dar încântarea începuse: omul vorbea..."

Forţa fascinatorie a verbului e subliniată stăruitor: „Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor". Darul vorbitorului constă mai ales în a conferi unei lumi părelnice senzaţia de realitate: „El găsea cu uşurinţă mijlocul de a însemna (...) până şi *cele mai alunecoase* şi *nehotărâte* înfăţişări ale firii, ale vremii, ale depărtării; aşa că *amăgirea* era întotdeauna deplină" (s.n.).

Sunt pronunţate în continuare cuvintele „vrajă", „închipuire", „vis", „trâmbă de vedenii". Toate acestea pornesc să existe „aievea" înaintea ochilor fermecaţi ai ascultătorului.

La fel îi absorb pe „crai" în trecut evocările lui Pasadia. Şi aici regăsirea în acel scump lor şi nostalgic întru toate care fu al optsprezecelea secol are loc prin confundarea visului cu existenţa efectivă. Pătimaşa întoarcere în „veacul binecuvântat", Paşadia o săvârşeşte, nutrind credinţa că sufletul său umbros şi, vechi ar mai fi avut cândva şi alte întrupări. Era „singura amăgire ce-şi îngăduia, singura înduioşare şi singura mângâiere". Iar în rândul următor, naratorul se grăbeşte să precizeze: „Şi aşa de puternică era la dânsul acea vedenie că pe dată ne-o împărtăşea şi nouă, lui Pantazi şi mie".

Visul devine realitate: „Craii" îşi trăiesc nostalgiile, sub o întrupare anterioară, ca „trei odrasle de dinaşti cu nume ilustre, tustrei cavaleri călugări din tagma Sfântului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta", „amestecaţi din umbră în toate urzelile şi uneltirile".

Ca să fie readuşi în lumea reală, trebuie ruptă vraja povestirilor lui Paşadia şi de aceasta are grijă Pirgu. El spulberă visul iarăşi printr-o magie a cuvântului, dar de esenţă diabolică, un adevărat concentrat al

trivialităţii murdăritoare:

— „Ia mai lăsaţi, nene, ciubucele astea, să mai vorbim şi de muieri” – îl întrerupse dânsul „sastisit” pe Paşadia”.

Cuvântul, trecut prin codul de conotaţii proprii unei confrerii, ales după sunetul său, înaintea înţelesului, dispus astfel încât să alcătuiască o muzică a vorbirii, capătă la Mateiu o funcţie *opiacee*.

Naratorul se „îmbată” de ceea ce ascultă ieşind din gura nepreţuiţilor săi prieteni. Recunoaşte singur efectul drogant al verbului lor: „mă pierdeam – zice, privitor la locurile pe care le evocau povestirile lui Pantazi – în lumea visărilor ca-ntr-o beţie de felul celor de mac sau de cânepă, aţâţând închipuirea deopotrivă şi urmate de treziri nu mai puţin amare”.

Mateiu Caragiale are nevoie de un stupefiant pentru a se dărui vieţii imaginare, fiindcă trebuie să biruie observaţia sa înclinată puternic către scrutarea nemiloasă a realităţii. Voluptatea de a trăi în lumea produselor închipuirii întâlneşte la el rezistenţa conştiinţei foarte acute că între plăsmuirile fanteziei sale şi datele experienţei nemijlocite există o enormă distanţă.

„Al treilea hagialâc”, la Arnoteni, în cloaca maximă a Bucureştilor, *e* contrapus înadins celorlalte două precedente, efectuate pe tărâmurile visului. După cutreierarea globului şi trecutului, în închipuire, sub oblăduirea „crailor”, are acum loc iniţierea naratorului în existenţa reală, graţie lui Pirgu. „Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia (…) în *viaţa care se vieţuieşte*, *nu în aceea care* se *visează*” (s. n.).

O astfel de diferenţă categorică stăruie în mintea lui Mateiu Caragiale, oricâtă strădanie depune el spre a-i şterge dovezile. De aceea autorul iubeşte atât de mult ceasurile când ziua declină, lucrurile îşi pierd contururile nete şi amurgul face prielnică apariţia nălucilor.

Eroii lui Mateiu Caragiale – sublinia Tudor Vianu – încep să trăiască abia după ce se lasă umbrele serii, o viaţă mişcată de porniri demonice. Nimeni n-a descris mai bine noaptea oraşelor mari, în care, protejaţi de întuneric şi mister, oamenii se trezesc la forme de existenţă comprimate şi reduse de lumina zilei” (*Studii şi portrete literare*, op. cit.).

G. Călinescu l-a trecut pe autor printre poeţii „fondului obscur” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, F.R., Buc., 1941).

Într-adevăr, nicăieri altundeva nu găsim celebrat cu mai multă fervoare farmecul serii şi al nopţii. Opera lui Mateiu Caragiale, atât de redusă ca întindere, acordă, proporţional, un spaţiu enorm tablourilor nocturne. Autorul mărturisea din *Remember* preferinţa să printre ele:

„În vederea unei aşteptări mai lungi m-am rezemat de parmalâcul de tuci al podului lângă mal, mi-am descoperit capul, care mă durea, şi m-am cufundat cu totul în măreaţa privelişte a nopţii.

Nu o voi uita niciodată. E drept că aşa frumoase nopţi, două n-am văzut la fel, eu care ştiu a preţui noaptea ca nimeni altul şi care am iubit-o cum nu se poate iubi ziua, cu nesaţ şi cu patimă. Sufletul meu sălbatic, care de obicei pare a aţipi zgribulit de o nemulţumire nedesluşită nu începe a trăi pe deplin decât odată cu stingerea celor din urmă văpăi ale amurgului; pe măsură ce se aşterne vălul serii, renasc, mă simt mai eu, mai al meu”.

Numai când ziua sfârşeşte, Mateiu Caragiale găseşte momentul nimerit pentru a-şi muta fiinţa în planul vieţii imaginare: „Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască şi să se topească în voie în noianul de armonii sublime, uitându-mă pe fereastră, cu ochii închişi, cum unduiau curcubeuri în pulberea fluidă a fântânii din larga piaţă grădină. Lina boare a asfinţitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agăţaţi pe terasa casei din faţă, purtându-le mireasma până la mine. *Seara da însufleţire umbrelor*, *în oglinzi*, *tainic treceau fiori* (s. n.) (*Refneraber*).

Lungile şi neuitatele convorbiri cu Aubrey de Vere au loc exclusiv în cursul zilei. Dar ca ambianţa nocturnă, prielnică visării, să fie asigurată, aceste mari delectări ale imaginaţiei se petrec într-o veche „rachierie neerlandeză”, unde „încăperea îngustă şi cam întunecoasă” îngăduie reculegerea.

Revelaţia vieţii duble a eroului nuvelei o aduce noaptea. „Vraja rea”, instaurată de ea face posibile apariţiile lui fantomatice succesive, în ipostaze stranii. Sub protecţia nopţii, dispare femeia înaltă, osoasă, fără sâni, cu un bogat păr roşu, îmbrăcată într-o rochie strâmtă neagră şi purtând pe degetele lungi ale mâinii cele „şapte safire de Ceylan”. Întunericul dens o soarbe. În urma ei nu rămâne decât o cunoscută mireasmă de garoafă roşie.

Lumina artificială „prea vie”, contrastând cu bezna aleilor singuratice, care conduc la răspântia unde se află fântâna lui Roland

din Berlin, accentuează în altă noapte, cea fatală, înfăţişarea bizară a bărbatului fardat, îi ia privitorului „văzul săgetat".

Când şi-l regăseşte, are înaintea sa pe Sir Aubrey sub un aspect aproape ireal: „de data asta întrecuse orice măsură. Oricum nu se iese astfel în lume. Pudră cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le sporise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, pudrându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete de-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare".

Mai târziu, lumină selenară măreşte impresia de arătare a personajului: „În paloarea-i lunară, cu părul său de aur, sir Aubrey nu mai avea ca înfăţişare în acele clipe *nimic firesc*, semănând mai mult a serafim, a arhanghel, decât a făptură omenească" (s. n.).

„Rămase astfel – aflăm – înmărmurit câtva timp scrutând întunericul pe care-l biciui deodată cu mănuşile lui albe, ca şi cum ar fi vrut să alunge o vedenie".

Cadrul nocturn are de astă dată ceva malefic, prevestind întâmplări sinistre: „E o stranie noapte, zise el grav. Asemenea nopţi sunt mai de temut că beţia; vântul cald împrăştie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, când bate un anume vânt în Transtevere, se ucide".

Şi în *Craii de Curtea-Veche*, pe autor îl împrieteneşte cu Pantazi slăbiciunea comună pentru atmosferă crepusculară. Contemplând splendoarea amurgului în Cişmegiu, ajung să se cunoască şi să devină amici.

Noaptea îi aduce pe „crai" la aceeaşi masă sau le poartă paşii prin cartierele Bucureştiului de altă dată, ca atunci când dau ochii cu Pena Corcoduşa.

Şi tot în orele când lumea doarme şi străzile sunt puştii se petrec întâmplările ciudate, povestite de Conu Rache şi rămase pe veci „sub pecetea tainei".

Cadrul nocturn, asemenea unui drog, anesteziază la Mateiu simţul observaţiei, rănit mereu de spectacolul trivialităţii înconjurătoare şi eliberează puterile închipuirii. Să observăm că ele mai cu seamă cunosc o trezire înfrigurată de îndată ce ziua declină:

„E o seară prea frumoasă, domnule – exclamă Pantazi, contemplând luceafărul care răsare deasupra Cişmegiului şi simţindu-se împins către reverie –, o seară de basm şi de vis. Asemenea seri se

întorc, zice-se; de mult, în taina lor le plăcea meşterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă. penelul celor mai iscusiţi chiar a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezie. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că, fascinată, vremea însăşi îşi conteneşte mersul şi în văzduhul fluid nicio adiere, în frunzişuri niciun murmur, pe luciul apei niciun fior".

În acţiunea de estompare a lumii reale, ca să facă loc celei visate, ambianţa nocturnă se asociază – precum se vede, cu muzicalizarea vorbirii.

Regăsim o declanşare similară a fanteziei în *Remember*, înlesnită de o asemănătoare frazare unduitoare:

„Era aşa de albastră acea seară dulceagă şi lină, de un albastru închis fluid, că oraşul părea scufundat în adâncimile tainice ale unei mări. Străzile mişunau de lume; fericirea de a trăi, de a se bucura de bunurile vieţii se oglindea pe toate chipurile, se restrângea în toate privirile, vii, aproape aţâţătoare, dând frumuseţii femeilor o deosebită strălucire, închipuirea mă purta în trecut, evocam vedenia acum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăţi ale vechimii, Babilonului, Palmira, Alexandria, Bizanţul îmbinând astfel realitatea cu visarea, urmai fără grabă şuvoiul mulţimii…"

Funcţia opiacee a cadrului nocturn, la Mateiu, reiese şi mai bine în reacţiile personajelor sale faţă de lumina zilei: Paşadia nu poate să o sufere; ferestrele casei lui rămân veşnic perdeluite. Pasadia are şi el groază de soare şi trăieşte într-un aer împâclit. Luminările din două candelabre de argint cu cinci ramuri ard permanent în apartamentul său.

„Ca o adevărată pasăre de noapte urăsc zorile" – declară Matei prin gura povestitorului din *Remember*. El fuge către casă, gonit de lumina lor „searbădă". Aceiaşi reacţie, oroare şi silă, provoacă răsăritul soarelui în *Craii de Curtea-Veche*: …" Zorile…

Pasadia se oţerea, se scutură ca după un vis urât. Mă feream să mă uit atunci la chipul său încleştat, să-i întâlnesc privirea tulbure a cărei groază nimic n-ar putea-o spune. Tot astfel, cu inima strânsă, trebuie să se fi întors în grabă, de teamă să nu fie prins de lumina zilei pe drum, străbunul ucigaş. Ne despărţeam, în sfârşit, ducându-ne fiecare leşurile"…

Lumina zilei restabileşte înfăţişarea reală a lumii; ivirea zorilor

înseamnă trezirea din vis, alungarea faunei lui fantasmatice. Aceasta se risipeşte înfricoşată să nu fie surprinsă de razele aurorei, aşa cum fug terorizaţi strigoii, înapoi în morminte, la primul cântat al cocoşilor. E chiar sugestia cuprinsă în ultimele cuvinte citate: (…" ducându-ne fiecare leşurile"…)

Ca după consumarea halucinogenelor, trezirea la realitate e dureroasă, aproape insuportabilă. De unde, sila imensă pusă de Mateiu Caragiale în a zugrăvi., viaţa care se vieţuieşte, nu acea care se visează".

Şi nevoii de obscuritatea stimulatoare a fanteziei trebuie să-i corespundă o marcă stilistică. Ea constă într-o *opacizare* a textului, pe lângă muzicalizarea lui ca efect anesteziant.

G. Călinescu a observat aceasta, dar ca pe un defect, reproşându-i lui Mateiu Caragiale că foloseşte o metodă „cu calificative date de autor, cu o sumă de caracterizări îngrămădite, care în cele din urmă dau o impresie de prolixitate şi sting semnificaţia faptelor". (*Istoria literaturii române de la* origini *până în prezent*, op. cit.).

E vorba însă de o întunecare deliberată a imaginilor, obţinută prin *aglomerare*. Foarte adesea, Mateiu răstoarnă asupra câte unui personaj o adevărată avalanşă de atribute caracterizante; Paşadia ascunde o fire „pătimaşă, întortocheată, tenebroasă". N-avea nicio încredere în „virtute, în cinste, în bine"; înfăţişarea nobilă îi învedera „trufia, cerbicia şi cruzimea, lenea, silă de viaţă, setea de răzbunare şi puterea de ură". Vorbirea lui, lipsită de „lăbărţări, razne şi prisosuri", „uimea, răpea, fermeca".

Pantazi ştie să se arate „liniştit, blajin, îngăduitor, fără fudulie şi prejudecăţi de rând, de o curtenie binevoitoare, nesilită"… Maiori că, deşi sărac lipit, îşi păstrează „înfumurarea, ifosele, ţâfna". Mimă e „lătăreaţă, lăbărţată şi laposă, vădit supusă la o apropiată îngrăşare"; „rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică şi haihuie" spune şi face toate „pe dos şi de-a-ndăratelea".

Despre Pirgu ni se dau următoarele amănunte: „Acest Chimiţă avea un suflet de hengher şi de cioclu. De mic stricat până la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Oazes" şi Cherubinul caselor de întâlnire".

Tot ce se vedea la Arnoteni „nu numai că era urât şi de soiul cel mai prost, dar ieşit de soare, pătat de igrasie, prăfuit, afumat, mâncat de care sau de molii, şchiop sau schilod, ciobit, rupt sau

desperecheat”…

Dar dacă examinăm mai atent torentul ele calificative, constatăm că el poartă cuvinte cvasi-sinonime, sau oricum puţin diferite ca semnificaţie. Obscurizarea rezultă din debitul sărac al informaţiei, faţă de cel foarte bogat pe care-l are practic vorbirea. Astfel zis, cu multe cuvinte, ni se comunică un număr mic de ştiri.

Dar, nu odată, apare şi situaţia exact contrară. Brusc debitul informaţiei creşte considerabil pe intervale reduse de relatare. Asistăm la un adevărat colportaj de amănunte defăimătoare, spuse grăbit, gâfâit, cu dorinţa comunicării cât mai multor lucruri rele în timp minim. E ca şi cum vorbitorul ar scăpa pentru foarte scurtă vreme de sub o supraveghere temută şi vrea să folosească din plin prilejul, descărcându-şi tot veninul.

la câteva propoziţiuni, atribuite cu precauţie zvonurilor, aflam despre Paşadia că: „În zăvorâtă să locuinţă, împresurată de grădini, el ţinea ascunsă, ori închisă, o femeie, o» femeie nu în toate minţile; uneori noaptea, se auzeau venind din partea locului ţipete. Un fapt divers – sinuciderea în împrejurări ciudate a unui cunoscut personagiu bucureştean, a cărui soţie întreţinea, se zice, legături vinovate cu Paşadia – „dăduse bârfelii neruşinate prilej să-şi atingă culmea; se murmurase că, prins asupra faptului şi încolţit, acesta nu se codise să adauge la lanţul de nelegiuiri al neamului său o însângerată verigă”.

Cu privire la Sultana Negoianu, bunica Ilincăi, căpătăm turnătoarele amănunte biografice, pe mai puţin de o pagină;…” lăuză după un băiat care avea să fie Maiorică, dânsa fugise cu un oarecine în Moldova, unde, precum Bucureştii, o admirase şi Iaşii, unduind neobosită în baluri sau trecând semeaţă în goana calului, urmată de un stol ele adoratori.

Ca să-şi înduplece soţul părăsit la despărţire, îi dăruise două moşii şi se măritase apoi cu fostul mare logofăt Iordache Cânta, cneaz rus şi candidat nefericit la domnia Moldovei, unire şi mai puţin menită să dăinuiască…; îndată după venirea pe lume a unei fetiţe, Puicheria, plecase pe furiş şi fără gând de întoarcere înapoi la Bucureşti. Cu preţul a două alte moşii se văzuse iarăşi de capul ei, pe care, de atunci nu mai voise să-l lege. Şi trăise. Tot atât de darnică de trupul cât de avutul ei, ca în furia mistuitoare au unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot şi încă nesătulă şi-l spurcase până şi cu dulăii. Mă

mărginesc la a însemna potriveala dintre această patimă şi de altminteri nu prea rara ei nebunie ce nu întârziase să izbucnească, într-o dimineaţă de toamnă din 1857, fusese găsită rătăcind despletită şi despuiată la Herăstrău, pe marginea lacului".

Toate acestea sunt furnizate drept simplă lămurire a urletului auzit venind din casa Arnotenilor. îl scotea fosta amazoană care înspăimântase cu luxura ei principalele încă neunite. Acum „nu scotea o vorbă, nu se mişca, sta ghemuită ca o momâie în fundul patului, într-un colţ; numai în nopţile cu lună, chiar dacă perdelele erau lăsate, se da jos, umbla de-a buşilea şi lătra cum o auzisem.

De cele mai multe ori, asemenea relaţii dezavantajoase sunt strecurate printre rânduri, răsar ca şi cum ar fi scăpate doar în treacăt, fără nicio intenţie calomniatoare.

Aubrey de Vere „se îndeletnicea cu cercetări oculte, părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de fiinţe omeneşti". Marea boieroaică, soţia ministrului din *Sub pecetea tainei* suferă de ftizie şi înroşeşte adeseori batista fină dusă la gură. Suava Ilinca a moştenit sângele încins al bunicii sale şi a trebuit să lupte din greu cu carnea, răsucită toată, „sfârâită de dor", pentru a-şi păstra cinstea.

O frază rostită de povestitor, abia ţinându-şi răsuflarea, emite la adresa lui Pantazi bănuiala că s-ar deda la o perversiune erotică gravă: „În nouă luni de când, împrietenindu-ne, trăisem „aşa aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nicio legătură, vreun capriciu cât de trecător – aşa că venind odată vorba despre acele păpuşi ce, zice-se, ar ţine loc corăbierilor de neveste în îndelungatele călătorii, cum mă asigurase că această scârboasă rătăcire nu era un basm, se găseau gata sau se făceau pe porunceală; cu asemănarea voită, cele lucrate în Olanda, scumpe, tinzând la plăsmuirea desăvârşită a făpturii femeieşti, fără voie mă gândisem că şi dânsul ascundea poate, în vreunul din încăpătoarele cufere îngrămădite în odaia-i de culcare, una care să fi întruchipat leit pe necredincioasa şi neuitata sa Wanda".

Dar curios, şi în cazurile acestea se ajunge la o *opacizare* a textului. Informaţia întunecă, în loc să lumineze, istorisirea, iarăşi, fie din cauza îngrămădirii prea multor ştiri, care tind să schimbe pe neaşteptate reprezentările noastre de până atunci asupra unui personaj, fie, când sunt singure, pentru alt motiv: au aerul

destăinuirilor, şoptite la ureche. Şi acolo unde avem impresia că ni se divulgă anumite lucruri, căpătăm automat şi senzaţia existenţei unui *secret*.

Regimul sub care vorbeşte Mateiu este acela al *tainei*.

Una din plimbările nocturne ale „crailor" îi aduce prin locurile unde fusese cândva Curtea-Veche. Pasadia are astfel prilejul să dea frâu. liber obiceiului său de a ponegri tot ce e românesc, folosind acum drept exemplu alcătuirea fostei rezidenţe domneşti „fără stil, cu nade, umpluturi şi cârpeli, vrednică să slujească, în urâţenia ei, de decor ticăloşiei unei tagme stăpânitoare plămădită din toate lepădăturile venetice şi din belşug altoită cu sânge ţigănesc".

Nu cruţă în înverşunarea lui „mergând până a fi de rea-credinţă", nici aşezămintele brâncoveneşti. Ce lasă după el voievodul „mehengi, vânzător şi slugarnic?" – izbucneşte Pasadia. „Stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoşoaia, Potlogii, ce? – şi cu asemenea marda opăcită şi pocâltita îndrăznim să ne mai lăudăm? Ar trebui să se isprăvească o dată pentru totdeauna cu istoriile astea, că e mai mare ruşinea!"

Dar Pasadia revine asupra severei sale judecăţi peste câteva clipe. „E ciudat – mărturiseşte el – deşi că artă le găsesc mai prejos chiar decât amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul fermec. În faţa celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mişcat, mişcat adânc".

Reacţia lui Pasadia exprimă foarte fidel însăşi atitudinea autorului faţă de universul său artistic. O mişcare permanentă de atracţie şi repulsie concomitentă îl conduce pe Mateiu în plăsmuirea figurilor, cu care-şi populează literatură. S-ar putea spune că el lucrează sub imperiul unei „rele conştiinţe"; îşi dă seama foarte bine de „stricăciunea" a ceea ce iubeşte şi nu încetează să-l fascineze.

Aici apare dubla natură a făpturilor ieşite din observaţiile şi visările lui Mateiu Caragiale, contrazicând până la urmă limpezimea ierarhiei morale descifrate de Tudor Vianu în operă scriitorului: „Criteriul care funcţionează, indicând treptele şi valorile, este împrumutat întru totul unei etici nobiliare. Oamenii sunt mai buni sau mai răi după cum sunt mai mult sau mai puţin orgolioşi". (*Studii şi portrete literare*, op. cit.).

Observaţia judicioasă în fond, ar trebui doar completată astfel. Tot ce e mândru, nobil, frumos, impozant, poartă şi un germene al

„stricăciunii”. Un vierme roade pe dinăuntru splendoarea. Stigmatul morbideței transpare fatal în orice figură către care Mateiu își îndreaptă admirația, în evocarea cumulului de înzestrări ale eroilor săi iubiți, se insinuează invariabil și semnele unei alcătuiri împotriva firii.

Povestitorul din *Remember* nu contenește să repete câtă fascinație exercită asupra lui Sir Aubrey de Vere (…” despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe pânză o vrajă”… „L-am crezut din capul locului, una din acele făpturi excepționale, străine de omenire, pentru care am resimțit totdeauna o vie atragere”…

Nenumărate fraze celebrează frumusețea, finețea, eleganța, duhul scânteietor al tânărului lord, „farmecul” orelor petrecute în compania sa dar și până la episodul sortit să-i vădească apucăturile de invertit, ceva anormal, bolnăvicios, neliniștitor se trădează în portretul exaltant pe care autorul i-l face.

Astfel nu omite să rețină impresia de „păpușă sulemenită” a eroului. Ca o femeie, el folosește copios fardul, arătând o preferință specială culorii albastre. Aflăm și de preocupările lui oculte. „Părea chiar – și informația aruncă asupra personajului o umbră demoniacă – să fi avut mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de ființe omenești”.

Când lordul apare sub chipul femeii roșcovane în negru, pășind țeapănă ca o moartă, ni se confirmă senzația deja persistentă, a naturii pervertite căreia îi aparține acest splendid efeb.

La fel se întâmplă și cu „craii”: Naratorul declară a avea pentru Pașadia „o evlavie nemărginită”. „Era un luceafăr” ne spune. „Un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârșite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiți că faime ale țării; la foarte puțini însă dintr-înșii am văzut laolaltă și așa minunat cumpănite atâtea înalte însușiri…”

Când îi schițează portretul fizic care debutează cu excepția: „Ce frumos cap avea totuși”, insinuarea notei maligne și obscure, de natură să intrige, ba chiar să inspire o vagă teamă, răsare îndată: „Într-însul ațipea ceva neliniștitor – spune admiratorul lui –, atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat și surd „se desprindea cu amărăciune o adâncă

Printre nesfârşitele laude, mereu alte amănunte, intervenite apoi, sporesc sentimentul „negrei afurisenii" care urmăreşte neamul Paşadeştilor – Măgureni. Ceva maladiv, corupt pornit pe descompunere, lucrează în ultimul vlăstar, cel mai strălucit, al stirpei sortite pieirii. Paşadia se dedă cu o patimă mistuitoare viciului. N-are scrupule atunci când e vorba de a-şi satisface nesăturatele pofte luxurioase. Pune la cale, cu concursul lui Pirgu siluirea Ilincăi care, ameţită, trebuia să-i fie lăsată pradă fără apărare în chilia unei mănăstiri de maici, unde avea să rămână peste noapte, după o plimbare prin împrejurimile Brasului. „Jugănar cumplit", e vinovat şi el că strămoşul său, armaşul, de fapte criminale. Trebuie să sufere de o „sminteală stranie". Altfel cum s-ar putea „ca omul de carte şi de curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara până dimineaţa dezmăţarea unui Pirgu, ca apuseanul subţire în gusturi şi lingav să guste pastrama şi tulburelul, schembeaua şi prăştina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele şi bidineaua?". Lumea zice. că e nebun. Aflăm chiar că avea „pandalii" groaznice şi „când îl apucau, se închidea şi stă ascuns până-i treceau".

Nici Pantazi, pentru care naratorul mărturiseşte a fi nutrit suprema afecţiune amicală, nu rămâne neatins de acelaşi morb distructiv. Are groază de ferestrele deschise; trăieşte într-un aer „închegat, împâclit de fum, zaharisit de miresme grele", îşi recunoaşte o „neînvinsă slăbiciune" pentru ţigani. Asupra vieţii lui sexuale planează – am văzut – bănuiala că s-ar fi desfăşurat sub semnul unei „scârboase rătăciri".

Atracţiile resimţite de Mateiu Caragiale sunt tulburi, au o vădită înclinaţie spre perversiune. N-ar fi greşit să spunem că-l fascinează fosforescenţa putregaiului.

Aceasta se vede şi mai bine la personajele situate de scriitor în zona oprobriului. Aici Mateiu descoperă calităţi secrete printre făpturi care sunt suma josniciei.

Mimă e, cum spune cucoana Masinca Drângeanu, „ceva de spaimă". La numai 15 ani sucise capul a doi tineri, împingându-i să fure şi să sfârşească prost, unul să se spânzure şi altul să înfunde puşcăria. „Nechează" când apare prin preajma ei vreo persoană de sex masculin. Sare de gâtul bărbaţilor şi-i place să iasă înadins goală puşcă înaintea

popii venit cu botezul. Nici nu e femeie desăvârşită, are un cusur de croială din naştere, ceea ce explică pornirile lesbiene care o robesc. Şterpeleşte banii amanţilor ca să o umple de daruri pe Raselica Nachmansohn. Spune măscări şi face gesturi obscene, umblă soioasă şi dezmăţată.

Dar se dovedeşte, cunoscută îndeaproape, „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă şi vie ca văpaia şi că undă". „Pâlpie într-însa, înălţător, ceva mult semeţ şi liber".

Când vrea să-i placă lui Paşadia, ia o complet altă înfăţişare: „Nu-mi venea să cred că şleampăta lăiaţă de adineoari era aceeaşi cu pudica spilcuită pe care o duceam peste un sfert de ceas la braţ pe stradă".

Pirgu este pentru Mateiu Caragiale cvintesenţa ignominiei. Ar fi însă o mare eroare să nu observăm că şi din el emană o ciudată putere fascinatorie. „Când se întâmplă să nu vie Pirgu – spune naratorul – atunci, chiar dacă mergeam pe unde fusesem cu dânsul, moţăiam cu paharele dinainte, *tot ce vedeam rămânea şters şi fără viaţă*, *acelei lumi de noapte însufleţitor fiindu-i numai el*, *el întruparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scârnav al Bucureştilor*" * (s.n.).

<Notă>

Dacă ar exista numai mărturisirea aceasta şi tot ar trebui să convină Alexandru George că Pirgu nu e un personaj secundar, aşa cum afirmă categoric. (*Mateiu I. Caragiale*, Minerva, Buc., 1981)

</Notă>

O energie demonică animă agitaţia „bufonului abject". Pirgu e o unealtă de dezalcătuire, călăuza unui ceremonial satanic, care parodiază pe cel sacru, al drumului Crailor din Scriptură către Betlehem. Aşa şi figurează în vedenia emblematică finală a povestitorului.

„Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălâmbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."

Detaliile care trezesc repulsie în imaginea personajelor admirate de Mateiu Caragiale, amănuntele menite să confere atracţie figurilor ignobile, obiecte ale dezgustului său, fac *tainică* lumea scriitorului.

Ceva nu se potriveşte la cei mai mulţi dintre eroii lui, intrigă, iscă tot felul de supoziţii, aţâţă imaginaţia, într-un cuvânt, sugerează o dimensiune misterioasă, obscură, derutantă a existenţei. O contrazicere flagrantă a logicii caracterelor s-a produs şi ea conduce nemijlocit la presupunerea existenţei unui plan secund voalat.

„Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieşea, ţeapăn şi grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic n-ar fi voit să creadă în ce murdare şi josnice locuri mergea acel domn să se înfunde până la ziuă" – spune povestitorul despre Pasadia, introducând dezvăluirea destinată a provoca stupoare şi adăugând imediat: „Pentru mine, priveliştea acelei vieţi avea ceva copleşitor, în ea bănuiam că se desfăşura o întunecată dramă sufletească, a cărei taină rămânea nepătrunsă".

Comportarea uluitoare a lui Pasadia e, de fapt, generală: „Mai mult decât desfrâul – pe cronicarul acestei lumi crepusculare îl uimeşte, aşa cum declară – descreierarea ce domnea în toate rândurile"; „mărturisesc că nu mă aşteptam să văd dospind ţicneli atât de numeroase şi ele felurite, să întâlnesc atâta nebunime slobodă. *Cum nu-mi fu dat să găsesc mai pe nimeni la care, mai curând sau mai târziu, să nu se dea pe faţă vreo meteahnă, pe care, pe neaşteptate, să nu-l aud aiurind, la sfârşit pierdui nădejdea să cunosc, în carne şi oase, făptura omenească pe deplin teafără la minte*" (s.n.).

Întreţinerea unei atmosfere de mister, ne dăm seamă o urmăresc toate mijloacele stilistice mateine, reieşite din analiza noastră.

Vocabularul aparte al „crailor" ţinteşte, după modelul argoului (limbaj *secret*) să ferească de imixtiuni indezirabile o confrerie cu o viaţă nesupusă normelor comune. Muzicalizarea frazei – am văzut – caută să estompeze hotarul dintre realitate şi vis. Dar indecizia aceasta e tocmai proprie *misterului*: Lucrurile devin părelnice, capătă toate o aură fantomatică, dobândesc o natură stranie, *enigmatică*.

În sfârşit, opacizarea textului creează întunericul compact, pe fondul căruia ceea ce aflăm să intrige, să aţâţe curiozitatea, să înfierbânte imaginaţia, dar să lase până la urmă figurile evocate şi întâmplările istorisite „sub pecetea tainei".

Cel mai temerar obiectiv al lui Leo Spitzer este să ajungă de la unghie chiar la *specia* leului, adică să surprindă cum reintegrează

societatea abaterile verbale caracteristice unui stil personal. Operaţia presupune practic a atinge, în analiza efectuată, perspectiva istoriei literare. Sau mai exact: a regăsi într-un, stil individual pe cel care a făcut şcoală, şi a caracterizat o anume orientare artistică.

Problema merită tot interesul în cazul lui Mateiu Caragiale, fiindcă raportarea sa la o constelaţie literară definită, chiar dacă s-a făcut, n-a elucidat lucrurile, mai ales aşa cum le vede Spitzer.

Sigur, scriitorul e înrudit cu o serie de autori ca Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, J.K. Huysmans sau Oscar Wilde, toţi reprezentanţi ai estetismului din anii secesiunii. Dar ce *stil*, propriu-zis, îşi găseşte expresie în literatura sa? – rămâne încă o întrebare fără răspuns.

Am recunoscut în fiecare dintre particularităţile scrisului, la Mateiu, mijloace de întreţinere a tainei. Dacă examinăm acum mai îndeaproape zona asupra căreia se aşterne de preferinţă ea, facem o constatare interesantă. Secretele privesc îndeosebi viaţa intimă a personajelor şi îndeosebi cea *erotică*. Aici apar mai ales „metehnele" care stârnesc curiozitate amestecată cu oroare.

Paşadia ţine închisă în locuinţa sa misterioasă o femeie nebună; Pantazi trăieşte cu o păpuşă, ca Gogol; Pirgu îşi simte înviate simţurile numai de către partenere monstruoase, schiloade, ştirbe, cocoşate sau borţoase, „huidume şi namile" care rup cântarul la Sfântul Gheorghe; Mimă e o preoteasă a lui Sapho; Sir Aubrey, un invertit.

Extensiunea vieţii erotice, sărite din făgaşele normalităţii, îi dezvăluie autorului acea lume „nebănuită", „cu blestemăţii la care – aşa cum spune – de n-ar fi fost în fiinţă martor şi le-ar fi auzit de la altcineva, le-ar fi crezut că ţin de tărâmul născocirii".

Lui Paşadia nu-i scăpase fascinaţia exercitată de fosforescenţa putregaiului asupra tânărului său prieten şi, într-una din ultimele lor convorbiri, îl face atent asupra faptului: „Am avut de altfel neplăcerea – zice el mustrător – să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e târât, ratat, epavă…"

Recunoştea aici, avem toate motivele să credem, o aplecare comună. Şi el se simţea atras de vestigiile asupra cărora vărsa ocările cele mai cumplite. Şi lui îi plăcea să răscolească, însoţit de Pirgu, mocirlele viciului.

Craii de Curtea-Veche e în sensul acesta o carte a Bucureştiului,

văzut ca oraşul desfrâului, prin excelenţă. După Mateiu, el a rămas credincios „vechii sale datini de stricăciune". Fiece pas ne aduce aminte că suntem „la porţile Răsăritului".

Formula luată ca moto pentru roman, „Que voulez vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient ou tout est prâş à la legere…", vizează o tradiţie libertină, în măsură a fascina şi înfricoşa totodată, prin furia ei instinctuală ascunsă.

Lumii lui Mateiu Caragiale nu-i sunt străine aproape niciunul din viciile erotice: pederastia, lesbianismul, fetişismul, sodomia, incestul; fără a ne fi descrise, avem sugerată practica lor, oriunde aruncăm privirile.

Nu întâlnim numai pofte tulburi, ci şi o *cruzime* asociată mereu unor porniri împotriva, firii. Sexele apar învrăjbite; feminitatea ni se înfăţişează minată de o ură devoratoare. Raşelica Nachmansohn a dat gata, în trei ani, doi bărbaţi şi sub ventuza ei vampirică piere şi Paşadia. Wanda, Mima sunt nişte târâturi, care-şi folosesc „farmecele" spre a nenoroci bărbaţii prinşi în mrejele lor.

Când, deghizat în femeie, Aubrey de Vere se îndreaptă către lăcaşul plăcerilor lui inavuabile, o rigiditate mortuară îi stăpâneşte mişcările. Voluptatea e glacială şi vegheată necontenit de rânjetul morţii. Acelaşi Sir Aubrey îşi plăteşte crâncen satisfacţiile sexuale tăinuite; sfârşeşte înjunghiat în apă murdară a unui canal, după ce faţa i-a fost arsă până la os de acizi.

Erotismul pervers şi secret, mascat de dantele şi rafinament aristocratic, obscenitatea distinsă şi monstruozitatea fascinantă, vraja morbideţii, palorile letale, evocă un stil: El aparţine momentului *1900*.

Ghidul nostru se îndreaptă îndată către ceea, ce s-a numit, *Art nouveau*, *Modern Style* sau *Jugendstil* şi, mai precis, cheamă în minte numele unuia dintre artiştii care i-au ilustrat ca nimeni altul, îndeosebi varianta cunoscută sub termenul de *Erotic Style*: *Aubrey Beardsley*.

Caracterul reprezentativ al graficii lui pentru întreaga mişcare invocată de noi o subliniază foarte apăsat specialiştii în materie.

Dacă e să căutăm o". paradigmă" a *Art-nouveau-lui* târziu, „pur şi extrem", am afla-o – după Robert Schmutz-ler – în grafica lui Beardsley (*Art-Nouveau-Jugendstil*. Hatje, Stuttgart 1962). „Cu el – scrie Hans H. Hof-stätter – Jugendstil-ul englez îşi atinge punctul culminant, deşi între primele opere ale artistului şi moartea lui timpurie au trecut

numai şase ani". (*Geschichte der europäischen Jugendstâlmalercă*, Du Mont Dokumente, Köln, 1963). „Influenţa sa a fost extraordinară – socoteşte Ahlershestermann; s-a întins de la arta tipăriturii de carte până la literatură, ba chiar asupra stilului vieţii însăşi" (*Stilwe-nde*. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin, 1941).

Câteva din stigmele caracteristice – pe care am văzut că le poartă scrisul lui Mateiu, îşi află corespondenţe plastice tulburătoare în Beardsley. Gravurile acestuia din urmă ar putea sluji adesea drept ilustraţii ideale pentru operele scriitorului nostru.

Ne-am oprit înainte la atracţia resimţită de Mateiu Caragiale pentru formele vicioase ale erosului, în care „smintelile" se conjugă cu cruzimea şi gustul macabru.

„Trăsătura morbidă la Beardsley – spune Robert Schmutzler – este manifestă". „Puterea transfigurării păcatului prin frumuseţe" ar fi principalul său talent, după Arthur Symons, editorul publicaţiei *The Yellow Book*, ale cărei caiete trimestriale au scandalizat şi entuziasmat saloanele londoneze datorită contribuţiilor tânărului grafician.

Arta lui Beardsley – subliniază Schmutzler – „vrăjeşte prin eleganţa şi graţia demonico-vampiră". „Dandy-ul groazei" l-au poreclit criticii.

El a dat o deosebit de pregnantă expresie misoginismului cu care curentul *Art Nouveau* a tratat figurile feminine. Eroinele lui Beardsley au fost personificări ale „păcatului", mari desfrânate, înzestrate cu o frumuseţe diabolică, senzuală şi plină de cruzime rece. (*Solomeea*, *Messalina*)

O figură din acestea este şi Raşelica Nachmansohn şi, în lumina apropierii, la care suntem împinşi, descrierea farmecului ei vampiric de către Mateiu devine extrem de grăitoare.

Femeia, dezbrăcată cu privirile de Paşadia în birtul unde „craii" cinează, îşi exhibă provocator „minunata frumuseţe răsăriteană". Are o faţă „albă şi mată ca un chip de ceară", în el, „ochii de catifea", „între genele de mătase" ard „cu o flacără rece". „Nemişcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a stirpei alese", ea stă „picior peste picior" şi rochia „ridicată până la genunchi", lasă a i se vedea, „prin străvezimea ciorapilor negri" pulpele „pale", „strunguite fără cusur".

La a doua apariţie, Mateiu o compară, exact în spiritul stilului *Art Nouveau* cu o „floare neagră de tropice, plină de otravă şi de miere".

„Trezita asemănare – ne explică el – o deştepta fără voie mireasma caldă ce se răspândea, ameţitor de pătimaşă, la fiecare din mişcările ei. De aproape însă, fără ca frumuseţea ei să-şi piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în ea se simţea mai mult decât în alte femei Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită şi de moarte". Privirea Raselicăi se ciocneşte ele a lui Pasadia şi are „o scăpărare aspră", *prevestitoare*, cum ne dăm seama ulterior.

Iată acum ce scrie Hofstätter în legătură cu această forţă distructivă, ascunsă sub frumuseţea îmbietoare feminină:

Figura celei care obţine dănţuind capul lui Ioan Botezătorul a atras, prin Oscar Wilde, interesul unor artişti ca Bearcisley, Behmer, Khnopă, Klimt şi mulţi, alţii. „Salomeea devine simbolul social al sfârşitului de secol, prototipul *femeii fatale* care-şi găseşte întruchiparea şi în acela al Mesalinei, Juditei, Cleopatrei ş.a. sau pur şi simplu în multele portrete stranii de tinere fete cu ochii nostalgici, buze întredeschise şi păr lung, ondulat, aşa. cum au răsărit ele la sfârşitul secolului, îndărătul tuturor acestor reprezentări iese la suprafaţă imaginea răspânditoare de nelinişte a femeii vampir care, asemenea sfinxului, jumătate fiară, jumătate fiinţă umană, se năpusteşte asupra bărbatului spre a-i suge sângele"... (*Simbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Du Mont Dokumente, Köln, 1965).

„Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită şi de moarte", nu e altceva.

Şi alte figuri de femei capătă la Mateiu o tuse felină, ameninţătoare, la Beardsley, în stilul *Art Nouveau*.

Într-o fotografie de bal costumat, Domniţa „pare a vrăji cu ochii pe jumătate închişi şi zâmbind, trandafirul ce ţine în mână. Chipul ei însă, dacă te uitai la el mai prelung – adaugă autorul – pierdea din înfăţişarea omenească, luând-o pe cea de pisică". (*Sub pecetea tainei*).

Viziunea aceasta a femeii a fost imprimată stilului *Art Nouveau* de Schopenhauer, Strindberg şi Nietzsche, care şi-au considerat semenele nişte făpturi periculoase, senzuale, şirete şi rele. Ultimul numea femeia chiar: „Această pisică frumoasă şi primejdioasă".

Tot o răceală distantă, fascinantă şi totodată vag respingătoare, tipic *erotic style*, pune între ea şi lume soţia ministrului din acelaşi roman neterminat de Mateiu Caragiale. Lui Conu Rache, când o vede

pentru întâia oară, îi apare „nu frumoasă, dar zveltă, mlădioasă şi dreaptă, cu portul semeţ”, având „farmecul deosebit al femeilor sterpe”. „O fiinţă de lux, făcută pentru găteală şi podoabe”. Stăpânirea ei de sine, neomenească, îl impresionează mai ales pe comisar. Chipul pe care i l-a lăsat în minte, la înmormântarea ministrului, pare desprins din gravurile lui Beardsley.

„Înaintase fără grabă, păşind uşor şi respingând, cu o mişcare semeaţă a capului, perna ce i se aşezase pentru ca, potrivit obiceiului, să îngenunche pe treptele catafalcului, îşi ridicase vălul şi rămăsese în picioare dreaptă, cu fruntea sus. Afară de marele doliu, foarte elegant şi acela, nu avea nimic schimbat, tot dichisită, tot sulemenită, răspândind departe acel ameţitor parfum gras şi greu. Şi, atât de înţepenită, în trufia vechiului său sânge de Bizanţ, încât părea că, îmbălsămată, dânsa era moartă ce se prohodea între atâtea lumini şi flori, şi s-ar fi zis că era într-adevăr neînsufleţită, dacă mâna dreaptă, în care ţinea o batistă, n-ar fi ridicat-o mereu, ca să o ducă nu la ochi, ci la gură, de unde o lua pătată de roşu.

Şi după ce roşea batista o schimbă cu alta…”

„O siluetă măcinată de ftizie, părând, în ciuda întregii nelinişti, să fi înţepenit într-o rigidă neclintire, o frumuseţe unind ca la Baudelaire… le mouvement qui de-place les lignes”, astfel descrie Schmutzler figurile feminine ale lui Beardsley.

Şi Mimă capătă uneori această înfăţişare „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă şi vie ca văpaia şi că undă”;…” până şi nenorocita sa meteahnă îi dă un fermec mai mult, dânsa rămânând pururi dorită şi niciodată posedată, asemenea acelor aburoase zâne, fiice ale văzduhului şi ale apelor, ce nu puteau fi îmbrăţişate de muritori”.

Ca lumea lui Mateiu, universul imaginat de Beardsley e enigmatic, misterios. Deşi se compune exclusiv dintr-o suprafaţă fără cusur, nu-i lipseşte adâncimea. „Dimpotrivă, impregnat de taină şi primejdie, trădează că izvorăşte din zone subterane, situate sub pragul conştiinţei”. (Schmutzler)

Beardsley iubea noaptea ca şi admiratorul ei pătimaş ele la noi. Îşi tapetase în negru întregul apartament şi aprindea luminări, chiar ziua, spre a lucra la lumina lor. El „fabrica noaptea aceasta artificială, fiindcă ea favoriza trezirea acelor instincte pentru a căror explorare a

fost descoperit nu mult mai târziu instrumentul psihanalizei" (ibid).

Dar până şi gustul matein de a „opaciza" textul îşi află un corespondent plastic în tehnică grafică desăvârşită şi foarte aparte a lui Beardsley. El creează cu ilustraţiile sale, o suprafaţă complet neagră, în care numai câteva accente albe fac vizibil lucrul înfăţişat şi invers – arată Hans Hofstätter. Nu altfel recurgând fireşte la mijloace verbale procedează Mateiu.

Apropierea literaturii sale de stilul *Art Nouveau* ne ajută să recunoaştem mai bine linia muzicală a frazelor scriitorului. Ele au tipica legănare ondulată „care se termină printr-o mişcare ca de bici". (Tschudi Masden, *Art Nouveau*, 1967)

Aşa ne sună acum vestita frază revenită la sfârşitul romanului *Craii de Curtea-Veche*: „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioşii şi dezamăgiri, rătăciri şi chinuri, remuşcări şi căinţe, cântarea înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, pierdută, o prea târzie şi zadarnică chemare".

Dar recunoaştem acelaşi şfichiu final în următoarele rânduri din *Remember*: „Am voit ca el să rămână aşa cum l-am cunoscut, semănând atât de mult cu acei frumoşi lorzi cari au petrecut aşa de nebuneşte la Withehall cu Killegrew şi Rochester, cu Barbara Viliers şi. cu Nel Gwinn şi pe care, muiaţi în catifele şi în mătăsuri înspumate de horbote şi înflorite de panglici, ţinând în mână trandafiri sau mângâind din de preţ, i-a înfăţişat surâzători şi mândri cavalerul Lely.

A văzut oare Mateiu Caragiale ilustraţii de Beardsley? Nu ştim, dar există multe argumente care pledează că aceasta ar fi fost destul de uşor cu putinţă.

Mateiu a cunoscut Berlinul între 1904 şi 1905 când stilul Jugend era la modă, şi reprezenta ultimul rafinament estetic, iar faima graficianului englez se răspândea Pe continent. Julius Maier Graefe, întemeietorul revistei germane de artă, Pan (1895 – 1900) făcea parte dintre marii admiratori ai lui Beardsley. îl vizitase la Londra şi-i reprodusese în publicaţia sa numeroase desene. Mateiu colinda muzeele cum istoriseşte în *Remember* şi nu e exclus să se fi rătăcit şi prin expoziţii. Mai ales că socotea asemenea locuri terenul ideal de lucru pentru „pontagii", cum îi explică lui Boicescu: „Trebuie să frecventezi muzeele care sunt totdeauna pline de englezoaice şi de americane, eu te asigur că nicăieri n-am avut mai multe ocazii şi chiar

avansuri ca în muzeul din insulă la Berlin, în oraşele mari, muzeele sunt nişte case de rendez-vous patronate de stat. Stai în faţa lui Rafael şi pisezi o damă, flirtezi, spui minciuni, o urmăreşti volens-nolens şi con energia o enfilezi. De altfel imaginaţia damelor e excitată de toate tablourile şi statuile goale, aşa că greutatea nu e mare". (Gravurile lui Beardsley erau chiar şi mai indicate în această privinţă!)

Oricum, citindu-l pe Oscar Wilde, Mateiu avusese prilejul să cunoască şi, ilustraţiile la *Salomeea*. Alte multe coincidenţe dau de gândit. Beardsley aparţinuse unei reputate coterii de „dandys" londonezi (John Grav, Ernest Davson şi Charles Conder) care scandalizaseră societatea victoriană prin purtările lor, aşa cum avea să o demonstreze răsunătorul proces al lui Wilde. Ca şi Pantazi, ţinea toată ziua luminări aprinse în casă. Era „nebun după muzică" asemenea „crailor"; nu pierdea o seară Wagner la Covent Garden Opera, consuma haşiş (canabis India), dedându-se „beţiei de cânepă".

Îl chema Aubrey, ca pe de Vere şi împărtăşea, probabil, înclinaţiile acestuia. Lui Perpessicius i-a plăcut să vadă în numele straniului dandy o „anagramă aproximativă" din Barbey d'Aurevilly. Dar ipoteza că personajul a fost botezat pur şi simplu după cel cu care avea atâtea afinităţi nu e mai puţin probabilă.

Apartenenţa literaturii lui Mateiu Caragiale la stilul *Art Nouveau* aruncă o lumină şi asupra surprinzătorului ei destin. Nuvela *Remember* a fost încheiată în 1911, dată la care mişcarea mai dădea încă prin prelungirile ei târzii semne de tresăltare agonică. Apoi, însă, stilul Art *Nouveau* a fost tratat cu dispreţ şi, îngropat complet între cele două războaie mondiale, reabilitarea lui începând practic abia prin anii '60.

Mateiu Caragiale i-a rămas credincios într-o perioadă ostilă gustului epocii 1900. Era omul fixaţiilor, rezistent până şi sub raport vestimentar, la fluctuaţiile modei. Aşa se explică, poate, cum opera sa, deşi a cunoscut un succes de prestigiu şi a avut admiratori fanatici, a fost considerată în epocă mai curând o fină ciudăţenie şi l-a determinat pe Camil Petrescu să afirme că, după el *Craii*... *sunt* „o carte puţintică şi excelentă". Are perfectă dreptate Alexandru George când descoperă o lectură inadecvată a scriitorului la majoritatea criticilor vremii. De asemeni putem înţelege mai bine cum a reuşit „arta marelui Mateiu" să-şi releve singularele virtuţi în anii noştri, care au redescoperit fascinaţia secretă a stilului *Art Nouveau*.